

КРАЕВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

Исследования и материалы



Выпуск третий



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

КРАЕВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

Исследования и материалы

Выпуск 3

Санкт-Петербург
«Акрополь»
1995

Научный редактор Б. М. Кириков
Составитель В. А. Фролов

В третий выпуск «Краеведческих записок» вошли оригинальные исследования, в основном подготовленные сотрудниками ГМИ СПб. Приводятся материалы об узниках тюрьмы Шлиссельбургской крепости, об архитектуре Петербурга и другие сведения. Большой интерес для историков архитектуры представит впервые публикуемый очерк Ф. Ф. де Постельса о судьбе зодчих — выходцев из России. Значительное место в выпуске отведено материалам научной конференции «Семья Бенуа — феномен петербургской культуры».

Настоящий сборник продолжает серию музейных изданий. Он рассчитан на историков, искусствоведов, краеведов и всех, кто интересуется петербургской культурой.

К 1805080000—013
4П7 (03)—95 без объявл.

ISBN 5—86585—025—3

© Государственный музей истории
Санкт-Петербурга, 1995

© Бородин А. И., оформление, 1995

Предисловие

В ноябре 1994 года отмечалось 200-летие семьи Бенуа в России. Этому юбилею были посвящены крупномасштабная экспозиция в Центральном выставочном зале «Манеж» и научная конференция, прошедшая в стенах Российского института истории искусств. В их подготовке деятельное участие принимал Музей истории Санкт-Петербурга. Кроме этого музеем совместно с обществом «Дом Бенуа» был выпущен юбилейный сборник «200 лет семье Бенуа в России».

Конференция «Семья Бенуа — феномен петербургской культуры» стала заметным событием в жизни города. Открыли ее президент Общества «Дом Бенуа» И. Н. Бенуа, директор Института генеалогических исследований при Российской национальной библиотеке И. В. Сахаров, директор Музея истории Санкт-Петербурга Н. Л. Дементьева, директор Российского института истории искусств Т. А. Клявина и атташе по культуре при Генеральном консульстве Франции, директор Французского Института Оливье Гийом. Конференция провозгласила приоритет личности, фамилии, рода в системе гуманистических ценностей, показала важность изучения феноменологии культуры семьи.

Значительная часть настоящего выпуска «Краеведческих записок» отведена материалам конференции. Мы публикуем тексты докладов или краткие изложения большей части выступлений. Они охватывают широкий тематический спектр: страницы биографий (В. В. Добровольская, Е. П. Виттенбург, В. А. Фролов, М. П. Околызина, В. В. Антонов), памятные места (В. В. Антонов, С. Б. Горбатенко, Н. В. Благово), архитектурную деятельность (Б. М. Кириков, В. Л. Ружже, В. Г. Лисовский, В. Г. Исаченко), круг А. Н. Бенуа и «Мира искусства» (Ю. Е. Галанина, И. А. Золотинкина, Г. И. Чугунов, Е. Н. Арсеньева), деятелей науки (О. Ю. Корнеев).

Специально для конференции был снят фильм «Эпоха модерна и творческие поиски художника-мозаичиста В. А. Фролова» — оригинальное киноиссле-

дование С. Зориной и А. Нагаева, студентов факультета музеологии Российского государственного Гуманитарного университета в Москве.

Мы благодарим всех участников конференции за активную работу и многочисленные новые сведения, пополнявшие историографию крупнейшей творческой династии.

В первой части настоящего сборника представлены разные по тематике статьи и публикации, подготовленные в основном сотрудниками музея. Г. П. Игнатьева рассказывает об «именитых» узниках «номерной» казармы Шлиссельбургской крепости. В работе Н. М. Зурабян дана классификация коллекции глиняных курительных трубок из фонда археологии Музея истории Санкт-Петербурга. К. С. Померанец вносит уточнения в «летопись» наводнений — серию памятных досок, установленных на стене Невских ворот Петропавловской крепости.

В статье Л. А. Кириковой впервые охарактеризован петербургский период творчества архитектора М. А. Сонгайло. Историко-архитектурную тему продолжают А. И. Андреев, установивший автора проекта буддийского храма, и А. Ф. Крашенинников, атрибутировавший хранящийся в фондах музея проект Г. Н. Белугина.

Особый интерес представляет публикуемый Н. П. Копаневой и Б. М. Кириковым очерк Ф. Ф. де Постельса о русских архитекторах, работавших в США. Автор — видный мастер стиля модерн — поведал об эмигрантских судьбах многих своих коллег, среди которых — ряд крупных зодчих нашего города.

Статья А. М. Блинова приурочена к 100-летию со дня рождения известного краеведа и коллекционера С. М. Вяземского, который долгие годы был тесно связан с Музеем истории Ленинграда.

Б. Кириков, В. Фролов

Г. П. ИГНАТЬЕВА

«Номерная» казарма Шлиссельбургской крепости и ее именитые узники¹

В начале XVIII века Шлиссельбургская крепость была превращена в государственную тюрьму. Тюремных зданий в крепости тогда не было, поэтому для заключения узников использовали постройки другого назначения — солдатскую, или «номерную», казарму и не сохранившиеся до настоящего времени деревянные дома Меншикова и Петра I («Государев дом»).

История «номерной» казармы восходит к началу XVIII века. Ганноверский резидент Вебер, посетивший крепость в 1715 году вместе с Петром I, писал: «Царь приказал усилить не только ее наружные укрепления, но и приготовиться к громадным работам внутри ее по устройству казарм на 4000 с лишком солдат»². На проектной чертеже крепости 1715 года изображены планы двух новых зданий: у северной стены — солдатская казарма, у южной — «денежный двор»³. Здания предполагалось возвести с таким расчетом, чтобы крепостная стена являлась четвертой для новых построек, которые были неразрывно связаны с оборонными сооружениями. Это позволяло экономить строительный материал, ускоряло возведение зданий, обеспечивало их большую прочность.

Двухэтажная казарма занимала 170-метровое пространство у северной крепостной стены между башнями Государевой и Светличной. Снаружи к ней примыкала галерея с открытой аркадой высотой около 6 метров, а перед ней протекал широкий канал, который начинался от рва цитадели и уходил в Неву через специальное отверстие в стене между Головиной и Государевой башнями. Высота постройки была вровень с крепостной стеной, односкатная крыша делалась на уровне боевого хода. Здание состояло из 12 жилых поме-

щений и 5 сеней, расположенных в ряд. Из сеней можно было попасть в левую и правую половины помещений, которые освещались окнами, выходившими на галерею. Такая планировка казармы позволяла вести ее строительство частями.

Сопоставив чертеж 1715 года с фиксационными планами крепости, с результатами натурного осмотра сохранившегося ныне в руинном состоянии здания, А. Н. Кирпичников сделал вывод о том, что оно построено по проекту 1715 года, и назвал автором проекта московского архитектора Ивана Григорьевича Устинова⁴. Сотрудник Музея истории Санкт-Петербурга С. А. Казакова считает, что вопрос об авторе проекта казармы продолжает оставаться открытым. Архивные документы не подтверждают авторства Устинова⁵. Бесспорным является факт, что строительство казармы, начавшееся в 1716 году, велось под наблюдением Устинова. Документы называют его руководителем строительных работ в крепости в 1716—1719 годах: «Велено архитектору Ивану Устинову быть в Шлютебурхе у дела каменных казарм и давать ему денежного жалования и на расходы от канцелярии от строений денежная казна»⁶.

В 1717—1719 годах строительство казармы шло полным ходом и велось по частям от Государевой башни к Светличной. Первоначально возвели две палаты с сенями по правую сторону, т. е. на восток от ворот. В 1718 году было построено помещение во втором этаже над воротами и приступили к закладке новой части казармы на запад от ворот. Новая пристройка закрыла Государеву башню, а край здания переместился влево, т. е. к западу от самой башни. У этой оконечности казармы канал делал плавный изгиб и уходил под стену крепости. К концу 1718 года в казарме было заселено 10 помещений. Верхний этаж занимали офицеры, в нижнем — жили солдаты, матросы, пушкарки, служители царевны Марии Алексеевны, которая в это время находилась в заключении в крепости.

В 1719 году постройка первой части казармы была закончена, и 11 октября, в годовщину штурма крепости, здесь был дан обед, на котором присутствовал Петр I. После отъезда Устинова из Шлиссельбурга (1719) наблюдение за работами в крепости было поручено одному из помощников Д. Трезини — архитектурному ученику В. Зайцеву. В 1722 году руководителем строительных работ в крепости был назначен глава Канцелярии от строений архитектор Доменико Трезини. Назначение Трезини, занятого ответственными постройками

в столице, говорит о том, какое значение придавалось работам в Шлиссельбурге уже после окончания Северной войны. В 1728 году строительство казармы для крепостного гарнизона, получившей название «Петровской», было завершено. Протянувшееся через всю крепость белое здание с красной крышей, с галереей, напоминавшей галерею русских гостиных дворов, с поясом из деревянных точеных балясин, с каменными мостиками, перекинутыми через канал, имело живописный вид и украсило крепостной двор. Но поскольку гарнизон не был многочисленным и до конца XVIII века в крепости не было специально построенных тюремных зданий, то свободные помещения казармы использовались для заключения узников. Со второй половины XVIII века здание стали называть петровской «нумерной» казармой, т. к. часть помещений превратили в места заключения.

Узниками казармы были князья М. В. и В. Л. Долгорукие и Д. М. Голицын, члены Верховного тайного совета, которые пытались ограничить самодержавную власть императрицы Анны Иоанновны, ее фаворит курляндский герцог Э. И. Бирон, император Иван Антонович, чеченский шейх Мансур, грузинский царевич Окропир, прогрессивные деятели русской культуры — писатель Ф. В. Кречетов, журналист и издатель Н. И. Новиков, организатор польского патриотического общества для борьбы с русским самодержавием Валериан Лукасинский и др. Наиболее известным из них был император Иван Антонович (Иван VI) — племянник Анны Иоанновны, сын Анны Леопольдовны и Антона-Ульриха герцога Брауншвейгского.

Перед смертью Анна Иоанновна подписала манифест о передаче престола трехмесячному Ивану VI, на который он и вступил номинально 17 октября 1740 года. Когда в результате дворцового переворота 25 ноября 1741 года к власти пришла Елизавета Петровна, она выслала Брауншвейгское семейство в Ригу, откуда оно было переведено сначала в крепость Дюнамюнде, расположенную недалеко от Риги, а затем в крепость Раненбург (Ораниенбург) Рязанской губернии. В июле 1744 года Елизавета подписала указ о переводе Брауншвейгского семейства в Соловецкий монастырь. Причина перевода принцев из центра России на далекий Север заключалась в том, что, несмотря на все усилия императрицы и ее советников, на все бесконечные меры предосторожности, тайну о Брауншвейгском семействе сохранить не удавалось. Иностранные дипломатические агенты узнавали именно то, что от них хотели скрыть. Действительно камергеру баро-

ну Н. А. Корфу было поручено исполнить указ императрицы. Ночью 29 августа 1744 года узники выехали из Раненбурга. Ивана Антоновича впервые разлучили с родителями и везли в отдельной карете под именем Григория. Осеннее бездорожье заставило опасное семейство остановиться 9 ноября 1744 года в Холмогорах, в 72 верстах от Архангельска. Здесь принц Иван содержался секретно под особым караулом в течение 12 лет.

Ночью 31 марта 1756 года Иван Антонович был привезен в Шлиссельбургскую крепость и заключен в «номерную» казарму под именем «безымянного колодника». Условия содержания его в крепости определялись особой инструкцией Тайной канцелярии коменданту крепости майору Беренникову. Надзор за ним поручался трем офицерам. Им предписывалось соблюдать в величайшей тайне все, что относилось к узнику. Под страхом смертной казни они не должны были никому говорить, «каков арестант: стар или молод, русский или иностранец»⁷. Он не должен был знать, где находится, «далеко ли от Петербурга или от Москвы»⁸. Чаще всего повторялся приказ о недопущении в крепость кого бы то ни было из посторонних, хотя бы то был генерал или фельдмаршал, «и особенно чужестранных никогда не пускать»⁹.

Узника по-прежнему именовали Григорием. В его комнате днем и ночью находился кто-нибудь из офицеров, не оставляя арестанта одного ни на минуту. В сенях и на галерее стояли часовые с заряженными ружьями и примкнутыми штыками. Во время уборки комнаты он уходил за ширмы, чтобы его никто не мог видеть. Окна в помещении, где он находился, были замазаны краской и никогда не открывались, ему запрещалось даже выходить на галерею, чтобы подышать свежим воздухом. На обед и ужин узнику отпускалось по пять блюд, вино, пиво и квас, при этом охранник должен был смотреть, чтобы арестант над собой или над ним «зла не учинил»¹⁰, поэтому у него отбирали вилку и нож. Ему не давали бумагу, перья и чернила, обо всех его поступках и разговорах подробно докладывали в рапортах графу Шувалову. Офицеры-охранники забавлялись тем, что дразнили узника, разгоняя тюремную скуку, но он не всегда безропотно терпел их издевательства и часто бросался на них с угрозами. Для усмирения его нашли средство: ему перестали давать чай, а вместо целых чулок давали рваные.

Старший офицер Овцын в рапорте 1759 года высказывал сомнения в нормальности узника, но в то же время отмечал, что арестант подкрепляет свою правоту ссылками на еван-

гелие и другие церковные книги. Несмотря на постоянные требования полнейшей секретности и строжайшие запреты, разлуку с родителями, перемену имени, Иван Антонович знал, что он «здешней империи принц и государь»¹¹, умел читать, имел хорошую память.

Петр III, вступив на престол после смерти Елизаветы 25 декабря 1761 года, подписал указ, который сыграл важную роль в жизни и смерти Ивана Антоновича. Этим указом охрана обязывалась при попытке освобождения или захвата арестанта «противиться сколько можно и арестанта живого в руки не отдавать»¹². Инструкция, составленная графом А. И. Шуваловым, разрешала применять к узнику жестокие меры: «Если ж арестант станет чинить какие непорядки или вам противности, или же что станет говорить непристойное, то сажать тогда на цепь, доколе не усмирится, а буде и того не послушает, то бить, по вашему рассмотрению, палкой и плетью»¹³. 18 марта 1762 года крепость посетил Петр III, он приехал инкогнито в форме простого гвардейского офицера. Его сопровождали несколько приближенных, в том числе петербургский генерал-полицмейстер Корф, сопровождавший когда-то четырехлетнего «Григория». По словам Корфа, узник назвался императором Иоанном, рассказал, что это он знает от своих родителей, жаловался на грубое отношение к нему офицеров. 5 июля 1762 года Петр III был убит в Ропше. Взойдя на престол, Екатерина II вспомнила об Иване Антоновиче и пожелала его увидеть, но в Шлиссельбург сама не поехала, а велела привезти его в Кексгольм, где, по мнению некоторых историков¹⁴, видела его один или даже несколько раз.

Для дальнейшего содержания узника в Шлиссельбургской крепости сенатор Н. И. Панин подготовил подробную инструкцию, в которой предусматривалось, какие двери закрывать крюком, какие запирать замком и припечатывать, что делать при пожаре, как обеспечить тайну в случае болезни арестанта и при топке печей: «В то самое время как солдат печь топит или ставит кушанье на стол и прочее, то б арестант был на своей постеле и заставлен ширмами, дабы оный служащий видеть в лицо арестанта не мог (...) ежели случится, от чего Боже сохрани, в крепости опасный пожар, то арестанта, накрыв епанчею так, чтоб его видеть никто не мог, свести на чербот и, выведши из крепости, посадить в безопасное место, а по сторонам кругом сажая в десяти расставить солдат с ружьем»¹⁵. Охранники должны были в разговорах с узником склонять его к монашеству.

Инструкции Панина и Шувалова, в случае попытки захватить Ивана Антоновича, предписывали «арестанта умертвить, а живого никому его в руки не отдавать»¹⁶. Это требование выполнили охранники капитан Власьев и поручик Чекин, когда подпоручик Смоленского пехотного полка Минович¹⁷ попытался освободить Ивана Антоновича. В октябре 1763 года от отставного барабанщика Шлиссельбургского гарнизона он узнал, что в крепости содержится бывший император. Желая возвыситься и обогатиться, Минович решил освободить Ивана Антоновича и провозгласить его императором.

В начале июля 1764 года Минович явился в крепость в качестве караульного офицера. Ему удалось арестовать коменданта, привлечь на свою сторону часть гарнизона, которому он зачитал свой манифест. В крепости началась перестрелка, солдаты, перешедшие на сторону Миновича, подготовили к стрельбе пушку. Понимая, что не выстоять против семидесяти солдат и пушки, Власьев и Чекин вошли в каземат, где спал Иван Антонович, и шпагами закололи его. Когда Минович увидел окровавленный труп, он сдался, был арестован и перевезен из крепости в город Шлиссельбург, где заседала следственная комиссия. Екатерина II из Петербурга руководила следствием по делу о «шлиссельбургской нелепе» (как она назвала это происшествие в одном из писем¹⁸). По приговору суда Миновича казнили 15 сентября 1764 года на Обжорном рынке Петербурга¹⁹. Солдат прогнали сквозь строй и сослали на каторгу. Власьев и Чекин получили по семь тысяч рублей и были освобождены от всякой службы.

В 1791—1794 годах узником «номерной» казармы был шейх Мансур — предводитель крупного антифеодального и антиколониального восстания на Северном Кавказе в 1785—1791 годах. Мансур родился в 1760 году в семье бедного крестьянина чеченского селения Алды. С юношеских лет он завоевывал авторитет и уважение горцев высоконравственным образом жизни, глубокой набожностью. Толпы крестьян из разных чеченских селений приходили слушать его поучения и наставления, в которых он осуждал всевозможные пороки: пьянство, воровство, разбой, призывал верующих исполнять основные заповеди, записанные в Коране. Влиятельные муллы и богословы Чечни поощряли проповеди Мансура и в 1783 году в знак уважения нарекли его шейхом («шейх» — значит «старец» или «законник») ²⁰. Не случайно Мансур

оказался во главе стихийных волнений крестьян, которых притесняли местные феодалы и царские чиновники. Идеи, которые проповедовал Мансур: равенство всех людей перед богом, право на владение землей, — находили горячий отклик в сердцах задавленных тяжелой нуждой и лишениями крестьян.

Царское командование на Кавказе было встревожено начавшимся волнением в Чечне и издало предписание всем начальникам пограничных округов находиться в постоянной боевой готовности. Против Мансура и его сторонников направили опытного полковника Де Пиери, дав ему директиву — разгромить лагерь восставших, село Алды сжечь, а их предводителя взять в плен. Отряд, который насчитывал более двух тысяч человек, подошел к селу и окружил его со всех сторон. Видя, что силы неравные, восставшие предложили мир, но Де Пиери категорически его отклонил, сжег село и со своим отрядом углубился в лес. Здесь повстанцы незаметно окружили его. В коротком, но жестоком кинжальном бою карательный отряд вместе с командиром был уничтожен.

Значение первого успеха восставших было велико: к крестьянам-чеченцам стали присоединяться жители Дагестана, Кабарды и Черкессии. Эта победа сыграла большую роль в утверждении авторитета Мансура. Именно тогда он был наречен именем Мансур (от арабского «победитель») ²¹, провозглашен имамом Чечни и Дагестана, то есть светским и духовным правителем региона. Летом и осенью 1785 года Мансур делал безуспешные попытки захватить важную стратегическую крепость Кизляр. Следующий 1786 год в целом был неудачным; отсутствие ощутимых успехов вызвало усталость горцев, которые постепенно начали отходить от движения. Религиозные лозунги не могли увлечь восставших на долгое время, люди требовали конкретных действий, и движение горцев Чечни, Ингушетии, Дагестана и Кабарды начало спадать, а среди закубанских народов оно только разгоралось. Эту борьбу тоже возглавил шейх Мансур. Пользуясь тем, что в 1787 году начался новый этап русско-турецкой войны, повстанцы развернули решительные боевые действия против царских войск. После одной из военных неудач Мансур ушел с отрядом в турецкую крепость Анапу.

В 1788—1790 годах события развивались сложно и драматично, готовилось нападение горцев Чечни и Дагестана на Кизляр, участились партизанские набеги на укрепления царских гарнизонов. В 1790 году русские войска разгромили турецкие отряды, а 22 июня 1791 года взяли штурмом Анапу.

После отчаянного сопротивления и попытки взорвать пороховой склад вместе с собой шейх Мансур и начальник крепости Мустафа-паша были взяты в плен. Мансура отправили в Петербург в Петропавловскую крепость, где его допрашивал известный советник «Тайной экспедиции» С. И. Шешковский. Находясь в заключении в Петропавловской крепости, Мансур «оказал новую продерзость»²², зарезав ножом караульного солдата, за что был закован в «железа». Указом Екатерины II он был приговорен к «безысходному пребыванию» в Шлиссельбургской крепости «за возмущение горских народов, ложные внушения им к клятвопреступлению и нарушению присяги»²³. Секретный рескрипт Екатерины II шлиссельбургскому коменданту полковнику Колюбакину повелевал снять с Мансура цепи и «иметь за ним строгое наблюдение, дабы от него побегу или какого зла учинено не было»²⁴. Его привезли в Шлиссельбургскую крепость 15 октября 1791 года, посадили в «номер» 11 в нижнем этаже казармы, под «крепкий караул»²⁵, определив на содержание по 25 копеек в день.

Не выдержав одиночного заключения, 13 апреля 1794 года Мансур скончался²⁶. Его, как и многих других узников крепости-тюрьмы, похоронили на левом берегу Невы на Преображенской горе, недалеко от города Шлиссельбурга.

Грузинский царевич Окропир был одним из участников заговора знатного грузинского дворянства, целью которого было отделение Грузии от Российской империи. Прошло немногим более 30 лет с того дня, когда император Александр I подписал манифест о присоединении Грузии к России, подготовленный еще императором Павлом I. В манифесте, опубликованном 12 сентября 1801 года, говорилось: «Не для прибавления наших сил и расширения границ, а для отвращения скорбей грузинского народа. <...> В Царстве Грузинском ради собственных благ устроить правление и порядок»²⁷. В апреле 1802 года манифест был обнародован в Тбилиси и других городах, народ стали приводить к присяге на верность России. Представители грузинской знати, недовольные потерей политической независимости Грузии, и многочисленные члены царских семейств Георгия XII и Ираклия II Багратионовской династии были высланы из Грузии в Россию, в том числе в Петербург и в Москву. Юные царевичи, сыновья Георгия XII Илья, Окропир, Джибраил были определены в Петербургский первый кадетский корпус.

Под влиянием декабристского движения среди грузинских дворян возникли национально-освободительные настроения, которые привели к известному заговору 1832 года. Петербург фактически стал первоначальным его центром. Вдохновителем и организатором тайного общества, которое оформилось к 1826—1827 годам, был внук царя Ираклия II Димитрий Багратиони. Среди членов тайного общества наметилось два течения: правое крыло — феодально-монархических националистов, стоявшее за восстановление грузинского царства с Багратиони на троне, и левое крыло, состоявшее из передовой интеллигенции, которая стремилась к установлению в Грузии республиканского строя. Прогрессивное крыло участников заговора, борясь за национально-освободительную идею, выступало против русского самодержавия, что объединяло их с передовой русской интеллигенцией. Заговорщики рассчитывали на помощь Персии, Франции и Англии, т. к. эти государства были недовольны усилением позиций России на Востоке.

У московской грузинской знати тоже было свое тайное общество, ставившее те же политические цели, инициатором его явился поручик в отставке царевич Окропир Георгиевич, который поддерживал связь между Петербургом и Москвой.

Многие участники заговора, в том числе и царевич Окропир, в 1829 году выехали в Грузию, получив указания, в каком направлении работать и как организовать тайное общество. 9 декабря 1832 года тайное общество было предано одним из его членов — Иассе Палавандишвили, после чего начались аресты и следствие.

Царевич Окропир был арестован в январе 1833 года и содержался в «нумерной» казарме Шлиссельбургской крепости. Следствие было закончено в сентябре 1833 года. Из общего числа обвиняемых (67 человек) военному суду были преданы 13 человек. Решение судьбы инициаторов заговора Димитрия Багратиони, царевича Окропира и других важных персон Николай I принял лично на себя. Правительство не хотело раздражать грузинских дворян и действовало умеренно. Хотя военный суд приговорил 10 февраля 1834 года нескольких человек к четвертованию, император заменил казнь ссылкой. Участники заговора в административном порядке были высланы в разные города России: Багратиони — в Смоленск, царевич Окропир — в Кострому, А. Чавчавадзе — в Тамбов...

- ¹ Первая статья, посвященная малоизвестным узникам тюрьмы Шлиссельбургской крепости, опубликована: Игнатъева Г. П. Тайны Шлиссельбургской крепости // Музей и город. Арс-Петербург. Темат. вып. (№ 2). 1993. С. 106—111.
- ² Записки Х. Ф. Вебера о Петре Великом и его преобразованиях // Русский архив. 1872. Вып. 7. Стб. 1335.
- ³ План крепости 1715 года обнаружил в рукописном отделе библиотеки Академии наук доктор исторических наук А. Н. Кирпичников. См.: Кирпичников А. Н. История города и крепости Орешек XVII—XVIII вв. 1970. Ч. 2. С. 107—108. Рукопись. Научный архив ГМИ СПб. (Фонд находится в обработке.)
- ⁴ Кирпичников А. Н., Савков В. М. Крепость Орешек. Историко-архитектурный очерк. Л., 1979. С. 80.
- ⁵ Казакова С. А. Деятельность И. Устинова и Д. Трезини в Шлиссельбурге. 1976. Рукопись. Научный архив ГМИ СПб. (Фонд находится в обработке.)
- ⁶ РГИА. Ф. 467. Оп. 4. Ед. хр. 352. Л. 3—3 об.
- ⁷ РГАДА. Ф. 6. Раздел VI. Ед. хр. 350. Ч. 1. Л. 37.
- ⁸ Там же. Л. 37.
- ⁹ Там же. Л. 14.
- ¹⁰ Там же. Л. 36.
- ¹¹ Там же. Ч. 3. Л. 45.
- ¹² Там же. Ч. 4. Л. 153.
- ¹³ Там же. Ч. 3. Л. 56.
- ¹⁴ См.: Ювачев И. П. Шлиссельбургская крепость. М., 1907. С. 175—177; Бильбасов В. А. Иоани Антонович и Мирович. М., 1908.
- ¹⁵ РГАДА. Ф. 6. Раздел VI. Ед. хр. 350. Ч. 4. Л. 154 об.; 156.
- ¹⁶ Там же. Л. 153.
- ¹⁷ Василий Яковлевич Мирович происходил из знатной малороссийской семьи. Его дед был связан с И. С. Мазепой и участвовал в его заговоре в 1709 году, поэтому его имения были конфискованы. У Мировича были три сестры, лишённые, как и он, всяких средств. На его прошение пожаловать ему хотя бы часть имений, Екатерина II ответила отказом. «Его мучила жажда честолюбия, почестей, высокого положения в свете, он был расточителен, играл в карты, всегда был в долгу». См.: Брикнер А. Г. Император Иоани Антонович и его родственники. М., 1874. С. 28.
- ¹⁸ Холмогорская Секретная комиссия: Грустная повесть об ужасной судьбе российского императора и его семьи, написанная Владимиром Стасовым для другого императора и извлеченная с архивной полки для читателя Леонидом Левиным. Архангельск, 1993. С. 169.
- ¹⁹ Бильбасов В. А. Указ. соч. С. 63.
- ²⁰ РГАДА. Ф. 7. Ед. хр. 2777. Л. 20.
- ²¹ При рождении ему было дано имя Ушурма.
- ²² РГАДА. Там же. Л. 35.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же. Л. 35 об.
- ²⁵ ГАРФ. Ф. 98. Оп. 1. Ед. хр. 108. Л. 11.
- ²⁶ РГАДА. Там же. Л. 42.
- ²⁷ Георгидзе М. Грузины в Петербурге. Тбилиси, 1976. С. 104.

Н. М. ЗУРАБЯН

**Поздняя археология и коллекция
глиняных курительных трубок
из фонда Государственного музея истории
Санкт-Петербурга**

Поздняя археология существует в системе современной исторической науки сравнительно недавно, с 1950-х годов, когда сначала в Москве, а затем и в Ленинграде были произведены раскопки и опубликованы работы по исследованию культурного слоя XVIII—XIX веков. Одновременно была установлена верхняя граница периода истории, входящего в сферу интересов археологов, — до начала современной нам эпохи синтетических материалов. Археологические методы стали применяться также при реставрации архитектурных сооружений XVIII—XIX веков. Возникла архитектурная археология, предполагающая проведение раскопок как части общего плана исследовательских и производственных работ по восстановлению исторических зданий¹.

В результате этой деятельности накопилась большая коллекция находок, требующая хранения и систематизации. Эту работу взял на себя Государственный музей истории Санкт-Петербурга. В фонд археологии музея, помимо материалов, связанных с изучением древнейших памятников Северо-Запада, таких как неолитические стоянки и курганы X—XIII веков, стали поступать вещи, датированные XVIII—XIX веками. Они были обнаружены как в ходе специализированных раскопок, так и при проведении реставрации архитектурных сооружений или подобраны при земляных работах в различных районах города.

Начало этой коллекции было положено еще в 1950-х годах, когда археолог А. Д. Грач передал в Музей истории Ленинграда материалы своих раскопок 1952 года в Таможенном переулке на Васильевском острове. Культурный слой XVIII—XIX веков обследовался им впервые; так было открыто новое направление в науке — археология Петербурга².

© Н. М. ЗУРАБЯН, 1995.

Предметы, найденные в ходе этих работ (фрагменты простой глиняной посуды и фарфора, изразцы, голландские курительные трубки, стеклянные штофы и аптечные банки, изделия из кости, железа и кожи), позволили создать ряд интересных исторических реконструкций.

В 1968—1975 годах в музей было доставлено большое количество находок из раскопок в крепости Орешек, часть которых относится к XVII—XIX векам. Эта коллекция отличается разнообразием русской позднесредневековой керамики, сохранившейся не только во фрагментах, но и в целом виде. Интересен комплекс вещей, связанный с господством шведов на территории Северо-Запада в XVII веке (изразцы, монеты, бронзовая печать, белоглиняные курительные трубки, керамика, бытовые предметы).

В 1983—1987 годах Государственный музей истории Ленинграда частично финансировал архитектурно-археологические работы в крепости Ивангород, откуда поступила большая часть находок. В их составе, помимо керамики, деревянных и кожаных изделий, вещей из металла, находится позднезейская керамика, представленная фрагментами различных образцов «каменного товара». Полностью сохранился только один экземпляр этой группы немецкой национальной керамики — сосуд с изображением головы мужчины, так называемый Bartmannskrug³.

Петропавловская крепость является самостоятельным объектом археологических исследований⁴. В 1976 году здесь были произведены целенаправленные раскопки, позволившие уточнить границы первоначального дерево-земляного укрепления и выяснить конструкцию «ряжей», служивших его основанием. В последнее десятилетие в крепости постоянно ведутся реставрационные работы: в Невской куртине, Иоанновском равелине, у Ботного дома и на Флагшточной башне. Внутри башни был вскрыт слой земляной засыпки с большим количеством глиняных плошек-светильников. Эти светильники попали внутрь Флагшточной башни в середине XIX века при расчистке земляного покрытия Нарышкина бастиона, в центре которого она расположена. Масляные плошки по праздничным дням зажигались на стене бастиона и устанавливались перед домами⁵. Такая традиция существовала с момента основания города и исчезла лишь в 60-е годы XIX века, когда на улицах Петербурга появились керосиновые фонари.

Кроме светильников, в крепости найдены фрагменты глиняной посуды XVIII—XIX веков, изразцы, черепица, кирпичи,

чи, горшки для облегчения сводов, небольшое количество глиняных курительных трубок, редкие предметы из железа.

К одним из привлекательных находок археологии Петербурга относятся глиняные курительные трубки. Коллекция их, хранящаяся в фонде археологии Музея истории Санкт-Петербурга, сформировалась в результате собирательской работы как сотрудников музея, так и частных лиц. Так, в 1990 году при прокладке траншеи во дворе дома № 15 по Разъезжей улице было найдено около 250 штук красноглиняных курительных трубок. Вероятно, когда-то на этом месте находилась лавка, торговавшая такого рода товаром. Об этой находке в музей сообщили жильцы дома, и все предметы поступили в фонд. В том же году музеем была приобретена коллекция, принадлежавшая художнику В. Д. Никандрову. В ней имеется большое количество хорошо сохранившейся глиняной и стеклянной посуды XVIII—XIX веков, изразцы, черепица, глиняные грузила, товарные пломбы, а также различные типы глиняных курительных трубок. Все эти предметы пополнили фонд археологии.

По типу материала курительные трубки можно разделить на три вида: белоглиняные (голландские), красноглиняные и сероглиняные. В Россию трубки были завезены из Голландии в XVII веке. При царе Алексее Михайловиче курение табака было запрещено и разрешалось только иностранцам (в Москве было найдено несколько трубок, датированных XVII веком).

В XVIII веке изготовление трубок было организовано в России. В 1724 году в Москве открылась «трубочная и цинная фабрика» купца А. К. Гребенщикова. Здесь несколько месяцев работал голландец Арсент Кронфельд, наладивший производство трубок. Впоследствии его заменил ученик — русский мастер С. И. Политов⁶.

С 1747 по 1796 год трубки выпускались и на Петербургском фарфоровом заводе (ныне имени М. В. Ломоносова). Внешний вид голландских трубок прост: небольшая круглая чашечка (диаметр 1,5—2,5 см) с отходящим от нее тонким глиняным мундштуком. Орнамент, как правило, не было, за исключением одного-двух рядов зубчатого штампа на мундштуке или на чашечке, встречающегося на единичных экземплярах. На большей части трубок ставилось клеймо, расположенное на специально предназначенном месте — отроге в нижней части чашечки. На клеймах имелись различные изображения — силуэт человека, корона и латинские буквы. Все голландские трубки стандартны и различаются только

по величине (большие по размеру трубки были изготовлены в более позднее время, что связано с постепенным удешевлением стоимости табака) и по изображению на клеймах (каждая мастерская имела собственное клеймо).

При Петре I курение вошло в моду у представителей высших сословий наряду с другими заимствованными в Западной Европе нововведениями. Голландские трубки курили и на знаменитых ассамблеях, учрежденных Петром I. При реставрации Меншиковского дворца, где, как известно, устраивались ассамблеи, были найдены белые курительные трубки. Аналогичные предметы обнаружены при раскопках зимних дворцов Петра I в Эрмитажном театре, в Летнем саду, на Васильевском острове (при раскопках А. Д. Грача в Таможненном переулке) и в других местах, связанных с петровской эпохой. Курение быстро распространилось среди городского населения. Первыми закурили моряки и рыбаки, чья жизнь была связана с путешествиями и посещениями далеких стран, где они перенимали различные обычаи и привычки. Трубка табака в странах Западной Европы завоевала себе прочную славу как вещь полезная, повышающая настроение, утоляющая жажду и голод⁷.

Император Петр III, будучи поклонником прусского короля Фридриха Вильгельма I, двор которого славился табачными коллегами, завел такой же обычай и у себя в России. М. И. Пыляев писал, что «Петр был большой охотник до курения и желал, чтобы другие курили. Он всюду, куда ни ездил в гости, всегда приказывал за собою возить целую корзину голландских глиняных трубок и множество картузов с кнастером и другими сортами табаку»⁸.

В середине XVIII века белоглиняные трубки стали постепенно выходить из обихода. Их перестали вывозить в большом количестве из Голландии, утратившей к тому времени свое значение одной из крупнейших торговых держав Европы.

Во второй половине XVIII века появилась новая мода на трубки-чубуки, пришедшая из Турции. Длинные чубуки из дерева вставлялись в специальную головку из красной глины, выполненную в форме цветка и украшенную восточным растительным орнаментом. Именно эти глиняные части трубок и находят в культурном слое Петербурга. О турецком происхождении этих трубок свидетельствует наличие восточных клейм.

В Турции курение трубки с длинным чубуком (размеры были различными и доходили до 1,0—1,5 м) было настоящим «культом». Богатые турки имели в числе своих слуг так

называемых «чубукшей», которые заботились о трубках, подносили их хозяину и его гостям. Увлечение Востоком распространилось в странах Западной Европы в конце XVIII — начале XIX века. В моду вошли восточные украшения, одежды, обычаи. В домах знатных людей появились специальные уголки, обставленные причудливыми образцами «малой мебели», предназначенными для установки длинных трубок.

Со временем длина вставного чубука уменьшилась до 30—40 см, и трубки стало возможным носить с собой и использовать, где заблагорассудится, хотя курить на улице было одно время запрещено указом императора Павла I.

Красноглиняные трубки были найдены не только в Петербурге, но и в Москве, на окраине Яузской гонимой слободы, обнаруженной археологами при строительстве дома на Котельнической набережной⁹. Такие трубки — непременная принадлежность городского культурного слоя конца XVIII — I-й четверти XIX века.

В 1936 году М. В. Воеводский, впервые опубликовавший их изображения, писал, что подобные изделия встречаются в поздних «турецких» поселениях Крыма, которые существовали до середины XIX века¹⁰. В подтверждение этого опишем небольшую коллекцию красноглиняных курительных трубок, найденных в Азове. Она хранится в Военно-историческом музее А. В. Суворова. Эти трубки более разнообразны по форме и орнаменту, в них больше прослеживается влияние восточного, турецкого искусства (есть трубки с высоким цилиндрическим бутоном, украшенным рельефным орнаментом в форме длинных лепестков или диагональных линий, растительным орнаментом с завитками и др.). По технике изготовления эти южные трубки не отличаются от найденных в культурном слое Петербурга, среди них есть как хорошо, так и менее тщательно сделанные образцы; по цвету — красные или желтоватые (недостаточный обжиг). В коллекции музея А. В. Суворова имеются и сероглиняные курительные трубки меньших размеров. Чашечка у них округлая, с узким горлом, украшенная точечным орнаментом, то есть так же, как и в Петербурге, здесь наряду с красноглиняными трубками бытовали и сероглиняные, мелкие (возможно, и там и тут они были местного изготовления и стали выпускаться в более позднее время как дешевые изделия, напоминающие по форме красноглиняные трубки).

Вероятно, что трубки из красной глины распространились в России после турецких походов, когда происходило большое передвижение войск из центральных районов на юг,

через Украину в Крым и обратно. Примерно в это же время, во второй половине XVIII века, число жителей Санкт-Петербурга пополнилось за счет притока имевших в обиходе трубки-чубуки украинцев¹¹. Они раньше освоили искусство их изготовления, что подтверждается наличием в фонде Украины Российского этнографического музея большого количества трубок, сделанных из глины другого качества украинскими ремесленниками в более упрощенных вариантах, но с сохранением типичной формы.

Производство трубок из красной глины с вставными длинными чубуками из дерева, служившими для охлаждения потоков дыма, первоначально возникло в Малой Азии, где было развито гончарное ремесло¹².

Из Малой Азии мода на чубуки быстро распространилась в Южную Европу. Так, в Германии, вслед за Венгрией и Румынией, производство трубок из глины возникло в Биргентале, который славился своими красноглиняными горшками, получившими даже название «Pipari», что означало шутовское прозвище изготовителей курительных трубок. Экспорт их достигал 10 тысяч штук в год, но к 1832 году производство этих изделий сократилось наполовину, вероятно, мода на них к тому времени уже прошла, охотнее стали употреблять трубки из дерева, фарфора и другие¹³.

Историю глиняных курительных трубок можно проследить по живописи, как западноевропейской, так и русской. Изображение человека, курящего трубку, является традиционным сюжетом и в жанровых сценах, и в портретах. Ввиду своей хрупкости трубка стала аллегорией всепреходящего времени. В искусстве (особенно народном) Германии и Нидерландов она является символом добродушия, благополучия и довольства жизнью. В Германии существовал обычай дарить жениху глиняную курительную трубку. В некоторых областях Германии и в Голландии до сих пор делают трубки из глины со вставными каучуковыми мундштуками, их дарят как сувениры и употребляют для апробирования новых сортов табака.

Русские художники XVIII—XIX веков часто рисовали курящих людей, но если в начале XVIII века изображали только белые голландские трубки, то в начале XIX века на живописных полотнах можно видеть чубуки с небольшими головками из красной глины.

В фонде живописи и графики городов мира Государственного музея истории Санкт-Петербурга хранится серия гравюр под названием «Народные типы сословий разных стран ми-

ра», изданная в Германии в 1790-е годы. На некоторых листах этой серии представители различных народов, как Европы, так и Азии, изображены в национальных костюмах, но с однотипными курительными трубками из красной глины с различной длины мундштуками. Иконография убедительно показывает, что мода на такие предметы широко распространилась по всему свету уже к концу XVIII века и существовала до середины XIX.

Трубки из фонда археологии Музея истории Санкт-Петербурга различаются по технике изготовления. Часть их выполнена более тщательно из глины хорошего качества, обжиг у них ровный, поверхность лощеная, форма безупречная, без дефектов, цвет — темно-красный. На двух таких экземплярах имеется клеймо иностранной мастерской Husmen/Consehell. Следовательно, они изготовлены в Западной Европе, в каком-нибудь центре с вековыми традициями гончарного ремесла, там, где имелось хорошее, качественное сырье.

Другая часть трубок сделана более грубо, обжиг у них неравномерный, цвет — различных оттенков от светло-желтого до коричневого, форма иногда неровная. Восточные знаки имеются почти на всех красноглиняных трубках. Похоже, что это было необходимой частью орнамента изделий.

Клеймо мастерской ставилось только на единичных экземплярах. Кроме вышеуказанного иностранного клейма, в фонде имеется несколько штук с буквой «М». Иногда вместо клейма мастерской и штампа с турецкой надписью или тамгой, проставлявшихся обычно сбоку, на отростке мундштука отпечатывался какой-нибудь орнаментальный штамп — треугольник с розеткой, ветка, сегнерово колесо, полукруг с точками внутри.

Все красноглиняные трубки из коллекции музея можно разделить на шесть групп, отличающихся по оформлению чашечки и орнаментации.

1. *Группа трубок с граненой чашечкой.* Нижняя часть трубки выполнена в виде округлого бутона, разделенного на восемь-десять секторов, на каждом из которых оттиснут штампованный орнамент, состоящий из розеток. Верхняя часть трубки — чашечка — отделена от нижнего бутона выпуклым пояском точечного орнамента. Чашечка представлена в различных вариантах, иногда она больше бутона, иногда меньше, но также разделена на несколько секторов; в каждом из которых имеется изображение, состоящее из треугольников с цветком внутри или из выходящих растений. Орнамент, как и форма трубки, — восточного происхожде-

ния. Отрог для вставки мундштука — граненый, утолщенный на конце, выпуклый, вдоль края — полоса точечного орнамента (есть трубки с другим вариантом орнаментации — треугольным или штрихованным). Длина трубок — от 4,5 до 6,0 см; диаметр чашечки от 2,8 до 3,3 см. На отроге сбоку имеется клеймо (диаметром 0,5—0,7 см). На нем обычно изображалась восточная надпись или условная тамга. В одном случае клеймо заменяет несимметрично посаженный треугольник, использовавшийся для орнамента; три трубки вовсе не имеют клейма.

Такая форма раньше всего была освоена русскими мастерами, что подтверждается находками в Москве, где этот вид трубок был достаточно распространенным.

2. *Колоколовидные трубки с низким округлым граненым бутоном.* В верхней части место перехода к чашечке оформлено в виде граненого ободка. Чашечка колоколовидная, орнамент на ней штампованный, состоящий из штрихованных треугольников с точкой вверху, с рядом штрихованных полос или зигзагов. Есть трубки, украшенные треугольным штампом с розеткой внутри. Одно, не имеющее клейма изделие декорировано особенно просто — на чашечке и по отрогу для мундштука нанесена лишь линия штрихованного орнамента. Клейма, имеющиеся не на всех экземплярах этой группы, — круглые, с изображением тамги и восточной надписи. Отроги для мундштука округлые, граненые, выпуклые на конце, или оформлены в виде шарика с рельефным шашечным орнаментом по краю. Длина их 5,0—5,5 см, диаметр чашечки — 2,5—3,0 см.

3. *Группа колоколовидных трубок без бутона с отогнутым венчиком.* У таких изделий чашечка украшена сбоку витиеватым растительным орнаментом и в верхней части нанесена линия зубчатого штампа. Отрог для мундштука утолщен, по краю оформлен зигзагом. Несколько трубок этой группы имеют сбоку на чашечке отштампованный знак в виде сегнера колеса. Почти все трубки отмечены восточным клеймом (или подражанием ему).

4. *Трубки с прямыми колоколовидными чашечками.* Эти экземпляры имеют рельефный ободок на чашечке, в центральной части которой иногда изображена ветка. Клейма на таких трубках отсутствуют.

5. *Группа трубок с цветочнообразным поддоном.* Поддон украшен по краям лепестками и переходит в небольшую, цилиндрической формы чашечку с малым диаметром (2,3—2,7 см). Сбоку — изображение ветки. Есть трубки больших

размеров, длиной 7,0 см и меньших — 5,0 см. Большие имеют клейма в виде круга с буквой «М». Малые клейма не имеют.

6. *Трубки с колоколовидной большой чашечкой.* Чашечка украшена веточным орнаментом. Округлый плоский поддон оформлен по краю резными шишечками. Сохранились, в основном, фрагменты чашечек и мундштуков. На некоторых экземплярах имеются восточные клейма, но большая часть — без клейм. На двух трубках, в нижней части отрога, представлено большое (1,2 см) овальное клеймо мастерской Husmen/Conschell.

В отдельную группу можно выделить четыре трубки из серой и желтой глины (размеры их 3,5—4,0 см). Две из них — черные, лощеные, из серой глины, причем одна — с граненым ободком и треугольным орнаментом, с точкой по краю отрога, другая — с цветочным орнаментом по краю мундштука. Аналогичные трубки были найдены в Москве и датированы XVIII веком¹⁴.

Еще две одинаковые малые трубки сделаны — одна из серой глины, другая из желтой. Бутон у них оформлен в виде четырехугольника и украшен рельефным кружковым орнаментом. Коллекционер В. Д. Никандров датировал их 1860—1870-ми годами.

¹ Подъяпольский С. С. и др. Реставрация памятников архитектуры. М., 1988. С. 102.

² Грач А. Д. Археологические раскопки в Ленинграде. Л., 1957.

³ В настоящее время сосуд находится в экспозиции «История Санкт-Петербурга», размещенной в Комендантском доме Петропавловской крепости (зал № 3), как пример торговых контактов северо-запада России с немецкой Ганзой.

⁴ Лебедев Г. С. Археологи в Петропавловской крепости // Нева. 1981. № 8. С. 200.

⁵ Рабинович М. Г. Город и городской образ жизни // Очерки русской культуры XVIII века. Часть IV. М., 1990. С. 274.

⁶ Салтыков А. Б. Русская керамика XVIII—XIX веков. М., 1952. С. 45.

⁷ Libert L. Von Tabak. Dosen und Pfeifen. Leipzig. 1984. S. 70—85.

⁸ Пыляев М. И. Старый Петербург. Л., 1989. С. 178.

⁹ Рабинович М. Г. Гончарная слобода в Москве XVI—XVIII вв. // МИА. 1947. № 7. С. 55—76.

¹⁰ Воеводский М. В. Глиняная посуда Москвы XVI—XVIII вв. По материалам, собранным при работах Метростроя // По трассе первой очереди Московского метрополитена. М., 1936. С. 171.

¹¹ Юхнева Н. В. Этнический состав и этносоциальная структура населения Петербурга. Л., 1984. С. 18.

¹² Die Schatzkammer. Bd. 38. Tabakpfeifen. Leipzig, 1987. S. X.

¹³ Libert L. Ibid. S. 115.

¹⁴ Розенфельд Р. Л. Московское керамическое производство XII—XVIII вв. // САИ, в. Е1—39. М., 1968. С. 38.

К. С. ПОМЕРАНЕЦ

О знаках наводнений в Петропавловской крепости

Наводнения — самое грозное природное явление Петербурга. Им посвящена обширная научно-техническая, краеведческая и художественная литература. Еще к 1968 году научно-библиографический список, составленный в ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Шедрина, насчитывал около 250 названий¹. С тех пор число публикаций, особенно газетно-журнальных, существенно возросло, что связано прежде всего со строительством гидротехнического комплекса защиты города. Нынешнее состояние этой проблемы было рассмотрено недавно и в одной из работ автора настоящей статьи².

Во многих местах Петербурга можно видеть памятные доски, установленные в связи с двумя катастрофическими наводнениями — 7 ноября 1824 года и 23 сентября 1924. Несколько случаев максимального уровня подъема воды в Неве отмечены также на стеле у Синего моста и на мемориальных досках, установленных в Невских воротах Петропавловской крепости.

Доски Невских ворот свидетельствуют о шести наводнениях. Кроме упомянутых выше, отмечено здесь и третье катастрофическое в истории города — 10 сентября 1777 года, а также подъемы воды, происшедшие 23 октября 1752, 27 сентября 1788 и 29 сентября 1975 года. Свой современный облик доски приобрели в результате комплексных архитектурно-реставрационных работ, проводившихся в крепости под руководством архитектора И. Н. Бенуа в 1978 году.

Хотя доски, установленные в Невских воротах, упоминаются довольно часто, тем не менее точность указанных на них высот и дат не анализировалась с помощью какого-либо определенного и надежного критерия³. В настоящее время это следует сделать, прибегнув к Списку наводнений, храня-

О знаках наводнений в Петропавловской крепости

щемся в архиве Северо-Западного управления по гидрометеорологии. Основная его часть, содержащая сведения за период с 1703 по 1980 год, опубликована⁴. Список является официальным документом, данные которого используются как в специальной, так и в популярной литературе, в различных информационных и справочных изданиях о Петербурге. В нем имеются, правда, и спорные сведения, относящиеся преимущественно к периоду до открытия в 1849 году Главной Физической (с 1924 — Геофизической) обсерватории в Петербурге⁵.

Наводнениями в городе принято считать подъемы воды у Горного института выше 160 см над нулем Кронштадтского футштока или, что то же самое, выше 149 см над ординаром Невы. Ныне используется система отсчета по Кронштадтскому футштоку, за нуль которого принят средний многолетний уровень моря по проведенным здесь измерениям. От этого горизонта отсчитываются все высоты на суше и морские глубины в России. Ординар Невы — средний многолетний уровень воды в реке у Горного института — располагается выше нуля Кронштадтского футштока на 11 см.

Согласно Списку в Петербурге со дня его основания произошло к 1 января 1995 года 288 наводнений, из которых 220 относятся к опасным (161—210 см), 65 — к особо опасным (211—299), 3 — к катастрофическим (300 см и более). Нижняя отметка наводнений и градации их опасности установлены гидрометеорологами и согласованы с администрацией Ленинграда в 1970—1975 годах при подготовке к строительству защитных сооружений.

Сопоставим высоты и даты наводнений, указанные на досках в Невских воротах, с данными Списка, рассматривая их в хронологическом порядке. Следует иметь в виду, что даты в Списке приведены по новому стилю, а часы наступления максимумов не зафиксированы.

«1752 год, 23 октября, 8 футов 5 дюймов выше ординара». В метрической системе мер высота подъема воды составила 257 см⁶. По Списку высота этого наводнения — 269 см над ординаром, то есть она на 12 см выше значащейся на доске. Данное наводнение является шестое по высоте. В этом случае обнаруживается также единственное несовпадение дат на доске (3 ноября)⁷ и в Списке (2 ноября).

«1777 год, 10 сентября, 9 футов 11 дюймов над ординаром», или 302 см. По Списку высота наводнения — 310 см, то есть на 8 см выше, чем указанная на доске. Это третье по

высоте наводнение в истории Петербурга и первое катастрофическое.

«1788 год, 27 сентября, 7 футов 6 дюймов над ординаром», или 229 см. По Списку высота наводнения — 200 см, таким образом она указана на 29 см ниже, чем на доске. Данное наводнение занимает по высоте только 67-е место.

«1824 год, 7 ноября, 12 футов 10 дюймов над ординаром», или 391 см. По списку высота его составила 410 см, то есть на 19 см выше, чем на доске. Это наивысшее в истории Петербурга наводнение.

«1924 год, 23 сентября, 11 футов 8 дюймов над ординаром», или 356 см. По Списку высота подъема воды равнялась 369 см, то есть была на 13 см выше, чем это указано на доске. Хронологически данное наводнение третье и последнее катастрофическое, а по высоте — второе.

«1975 год, 29 сентября, 2 метра 81 сантиметр, 9 футов 4 дюйма над ординаром». Эта доска единственная, на которой высота подъема воды указана в двух системах измерений. Высота наводнения по Списку — 270 см — на 11 см ниже. По высоте оно пятое в истории города⁸.

Различия в сведениях о высотах наводнений, а в одном из случаев (1752 год) и в дате, — могут объясняться разными причинами. Наиболее вероятными являются непостоянство в выборе места для измерений уровня воды, изменения отсчетного горизонта, трудности фиксирования максимума при визуальном способе наблюдений, использование различных единиц измерений и календарных стилей. Неудовлетворительное качество данных о наводнениях, особенно происходивших в XVIII — начале XIX века, были отмечены многими авторами, например, еще в 1826 году, морским инженером и историком флота В. Н. Берхом⁹.

Различия данных дают повод для дальнейших исследований. Так, прежде всего требуют уточнения и проверки сведения о высоте подъема воды. Интересно было бы также установить причину увековечения довольно заурядного наводнения 1788 года. Вероятно, это сделали не случайно, поэтому к предложению о снятии посвященной ему доски следует отнестись с осторожностью¹⁰.

Явно ошибочен текст на доске о наводнении 29 сентября 1975 года. Здесь неверно выполнен перевод из метрической системы мер в английскую. 281 см составляет 9 футов 3 дюйма, а указанные вместо этого 9 футов 4 дюйма — 285 см. Являясь самым значительным за последние почти 40 лет, оно

подробно исследовано, и данные о нем достаточно надежны¹¹, поэтому текст на доске необходимо изменить.

Памятные доски — не единственные знаки петербургских наводнений в Петропавловской крепости. Здесь, впервые в России, в 1715 году начались регулярные измерения уровня воды в Неве. Для этой цели вблизи нынешних Невских ворот был установлен футшток — рейка с делениями. Почти 30 лет проводились систематические наблюдения, данные которых послужили материалом для первого научного исследования о наводнениях в Петербурге, опубликованного в 1780 году¹². Во второй половине XVIII века футшток Петропавловской крепости перестал быть в городе основным, но действовал еще долгое время. Катастрофическое наводнение 1924 года наблюдалось по крепостному футштоку наряду с проведением измерений у Горного института. Правда, максимум подъема воды у крепости зафиксировать не удалось¹³. В 1968 году в связи с вопросом о восстановлении футштока в Петропавловской крепости было выполнено специальное исследование о его истории¹⁴. Следы существовавшего прежде футштока заметны были еще в 1988 году на спуске с восточной стороны пристани у Невских ворот¹⁵, но теперь они полностью исчезли. В настоящее время под аркой ворот имеется имитация футштока в виде металлической рейки, расположенной рядом с памятными досками. Ее техническое состояние неудовлетворительно. Целесообразно было бы установить в крепости новый футшток с указанием всех памятных наводнений в Петербурге.

¹ См.: Августовская Т. Н., Гибиш И. Л., Степанова В. К. Наводнения в Петербурге-Ленинграде и борьба с ними (гидрология, прогнозы, техника защиты): Список литературы на русском языке за 1765—1968 гг. Л., 1969.

² Померанец К. С. Наводнения в устье Невы // Природа. 1993, № 10. С. 9—19.

³ Кожеевников А. С. О метках наводнений и футштоках, установленных в Петропавловской крепости. Историческая справка. 1968. Архив ГМИ СПб. VIII/4/6; Мордухай-Болтовской А. И. Уровни некоторых ленинградских наводнений XVIII и начала XIX века // Известия Государственного Гидрологического института. 1932, № 48. С. 14—35; Его же. Исследование гидрометрических материалов реки Невы // Материалы по гидрологии, гидрографии и водным силам СССР. М., 1932. Ч. 1. Вып. XV. С. 264.

⁴ Нежиховский Р. А. Река Нева и Невская губа. Л., 1981. С. 109—112.

⁵ Пасецкий В. М. Метеорологический центр России. Л., 1978. С. 262.

⁶ 1 фут = 30,48 см; 1 дюйм = 1/12 фута = 2,54 см.

⁷ Даты XVIII века приводятся к новому стилю прибавлением 11 дней, XIX века — 12 дней.

- ⁸ Четвертое по высоте наводнение (282 см выше ординара), происшедшее 15 октября 1955 года, в Петропавловской крепости не отмечено.
- ⁹ Берх В. Н. Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в С.-Петербурге // Записки Адмиралтейского департамента. 1826. Ч. 2. С. 415—500.
- ¹⁰ Шабаров С. Н. Летопись наводнений // Ленинградская панорама. 1988. № 5. С. 35—36.
- ¹¹ Пясковский Р. Б., Померанец К. С. Наводнения. Л., 1982. С. 72—75.
- ¹² Мордохай-Болтовской А. И. Указ. соч. С. 15.
- ¹³ Ленинград в борьбе с наводнением. Л., 1925. С. 3.
- ¹⁴ Кожевников А. С. Указ. соч.
- ¹⁵ Шабаров С. Н. Указ. соч.

Л. А. КИРИКОВА

Петербургский период творчества архитектора
М. А. Сонгайло

Михаил Александрович Сонгайло родился 24 августа 1874 года в имении Кузьмино Опочецкого уезда Псковской губернии. Он считался уроженцем царства Польского¹, вероятно, по происхождению родителей — потомственного дворянина Александра Яковлевича и Каролины Андреевны. Обряд крещения новорожденного был совершен в Невельском римско-католическом костеле 29 сентября. В 1894 году Михаил Сонгайло закончил реальное училище в городе Великие Луки и в сентябре того же года поступил на архитектурное отделение Императорской Академии художеств в Петербурге. Как уроженцу царства Польского ему была назначена стипендия (300 руб. в год). Поселился будущий архитектор на Каменноостровском проспекте в доме № 46.

Однако выбор профессии тогда еще не был окончательным. В 1895 году Сонгайло пытался поступить в четыре различных института: Горный (там учился его брат), Технологический, Гражданских инженеров и Инженеров путей сообщения, но в итоге остался студентом Академии.

С апреля по октябрь 1896 года он проходил практику в Херсоне под руководством местного губернского архитектора, гражданского инженера Квонтина (?) на постройке зданий детского приюта и женской прогимназии. Сонгайло осуществлял каждодневный надзор на объектах и выполнял детальные и рабочие чертежи. Работы в Херсоне позволили студенту приобрести определенный опыт и практические навыки.

В 1897 году Сонгайло из-за стесненного материального положения вынужден был взяться за практическую работу и прервать обучение, к которому смог вернуться только в 1899 году. Однако, поскольку перерыв в занятиях превышал

двухлетний срок, Совет Академии художеств потребовал, чтобы Сонгайло вновь держал вступительные экзамены. Отказавшись, 8 октября 1899 года Михаил Александрович подал прошение на имя Николая II. Завязалась тяжба, разрешившаяся, в конце концов, в пользу Сонгайло. В апреле 1900 года он был восстановлен в правах студента первого курса без вступительных экзаменов. Через год он окончил научные курсы и перешел в мастерскую профессора А. Н. Померанцева, одного из крупных зодчих конца XIX — начала XX века.

22 апреля 1902 года Сонгайло получил от Академии свидетельство на право производства строительных работ. Такое право предоставлялось ученикам Высшего художественного училища, окончившим научные курсы. Затем началась работа над дипломной программой «Концертный зал в столице на 2500 человек». За этот проект² Сонгайло получил в мае 1903 года звание архитектора-художника. В это время он жил на Кронверкском проспекте в доме № 47/1.

Программа Сонгайло была высоко оценена Советом Академии, который постановил в октябре 1903 года направить его в пенсионерскую поездку за границу и по России «по обычным правилам», т. е. сроком на один год с выплатой 2000 рублей. Тогда же он получил право на чин 10-го класса при поступлении на государственную службу.

Неизвестно, как именно распорядился молодой архитектор возможностью пенсионерской поездки, хотя в литературе встречается упоминание, что он стажировался в Италии³. Скорее всего, он не использовал целиком положенный срок, поскольку первые самостоятельные работы архитектора выполнены уже в 1903—1904 годах.

Самое раннее творение Сонгайло датируется 1903 (1902?) годом и связано со строительством крупнейшего сооружения столицы того времени — вокзала Московско-Виндаво-Рыбинской железной дороги (Витебского). Это здание явилось одним из программных произведений модерна в Петербурге. Его сооружение велось в 1901—1904 годах по проекту и под руководством академика архитектуры С. А. Бржозовского при участии гражданских инженеров Быковского, С. И. Миная, А. Г. Голубкова и инженера путей сообщений Н. С. Островского⁴. Сонгайло получил в высшей степени престижный заказ: устроить отделку парадных комнат и лестницы великокняжеских помещений (изолированный подъезд со стороны Введенского канала). Он оформил интерьеры в стилях Людовика XIV и Людовика XV (рококо)⁵. Такое решение выпадало из общей стилистики интерьеров вокза-

ла, выдержанных в духе ар-нуво. Трудно сказать, чем это объяснялось в большей степени: ретроспективными симпатиями автора или вкусом заказчиков. Во всяком случае, в отличие от большинства сверстников, Сонгайло не был безусловным адептом стремительно развивающегося в эти годы «нового стиля».

Во второй половине 1903 года начинающий архитектор единственный раз (насколько нам известно) принял участие в конкурсе на проект Дома городских учреждений на углу Вознесенского проспекта и Садовой улицы⁶. Здание предполагалось возвести на обширном угловом участке, и оно, как говорилось в программе, «по внешнему виду своему должно служить украшением города»⁷.

На конкурс было представлено 18 работ. В декабре 1903 года состоялось решение жюри. 1-й премии был удостоен проект А. И. Дмитриева, 2-й премии — А. Л. Лишневского, который и возвел здание в 1904—1906 годах. 3-ю премию получили за совместный проект Б. И. Гиршович, И. А. Претро и М. А. Сонгайло⁸. В этом трио главное положение занимал старший по возрасту, уже опытный и признанный петербургский зодчий Гиршович. В отзыве жюри говорилось: «Проект этот следует отнести к числу удачных по замыслу и приему планов, а также по тщательной обработке отдельных частей. План по ясности и удобствам в размещении и по размерам отдельных учреждений, а также в отношении устройства обширных, светлых лестниц, можно признать вполне удовлетворительным (...) Относительно фасадов нельзя сказать ничего особенно похвального: они не интересны и мало характерны, однако, ввиду того, что решение задачи лежит более в плане, чем в фасадах, следует этому проекту отвести высокое место»⁹.

С 1904 года началась систематическая проектно-строительная деятельность Сонгайло. Первым достаточно крупным произведением стал доходный дом дочери купца, владелицы конторы по найму прислуги Е. А. Колдобской на 4-й Рождественской (ныне Советской) улице, 43. Здание было возведено в 1904—1906 годах¹⁰. Пятиэтажный, позднее дополненный двумя этажами корпус включен в сплошную рядовую застройку. Фасад неширок — всего в девять осей, решен плоскостно в спокойном монотонном ритме. Но, несмотря на банальность структуры, он по-своему примечателен, так как служит одним из самых ранних примеров петербургского неоклассицизма, появившегося в период апогея модерна.

Нижние два этажа оштукатурены и, благодаря рустовке, выглядят наподобие цоколя. Верхние этажи облицованы светлым кирпичом — излюбленным материалом модерна, придающим фасадной поверхности добротность и прочность. Эта часть здания имеет классицистический рисунок: прямые сандрики на кронштейнах, фриз с изображением лебедей и вверху — лепные венки с лентами. В том, как фриз разрывается окнами, в облицовке чувствуется влияние модерна. Но в целом фасад явился образцом безордерной неоклассической композиции.

В 1905 году Сонгайло устроил небольшую церковь Введения во храм Пресвятой Богородицы в доме дешевых квартир Общества попечения о бедных и больных детях (Заячий пер., 3)¹¹. Это его единственная работа в области культовой архитектуры. Она сохранилась в перестроенном виде и с большими утратами.

В 1906 году Сонгайло начал работы на участке кандидата правоведения С. И. Пенякова, расположенном между 5-й Рождественской (ныне Советской) улицей, 4, и Прудковским переулком, 4. В это время он произвел расширение существующего четырехэтажного дома. Через шесть лет он вернулся к этому объекту, завершив его полную перестройку¹². Здание получило импозантный облик в формах необарокко. Его можно отнести к лучшим образцам этого стилистического направления в столичном строительстве.

Прямоугольное в плане, лишенное внутреннего двора здание выходит на параллельные проезды. Главный фасад по 5-й Рождественской улице имеет пять этажей и решен в стиле необарокко. Пластически активная центральная часть здания имеет на уровне третьего — пятого этажей шестиколонный портик из трехчетвертных коринфских колонн. Крайние пары колонн как бы вырастают из небольших выступов на уровне второго этажа и образуют неглубокие эркеры. Над раскрепованным карнизом центральной части здания размещена композиция из трех фронтонов. Центральный имеет сложную лучковую форму, боковые — треугольные. По четырем вертикальным осям расположены балконы с изящными по рисунку коваными решетками. В основаниях балконов — пышная лепка в стиле рококо. Такая же лепнина — в лучковых сандриках окон третьего этажа. Окна трех нижних этажей имеют дуговые перемычки разной кривизны. Нижний полуподвальный этаж отделан колотым гранитом (элемент, характерный для архитектуры модерна).

В центральной части здания устроен парадный вход, где сохранились резные деревянные двери. Просторная лестница имеет кованые перила сложного рисунка. Необычно решение поэтажных площадок с «рукавами» по сторонам, что позволяет одной лестнице обслуживать по шесть больших квартир на каждом этаже (прием, широко используемый в современном жилищном строительстве).

Фасад, выходящий на Прудковский переулок, имеет неглубокий курдонер, отделенный от проезжей части кованой решеткой (сохранилась частично). В обработке фасада здесь также использованы стилизованные барочные и рокайльные мотивы. Но не они определяют общий характер здания. Главное здесь — сочная пластика архитектурных масс и текучесть самих объемов. В центральной повышенной части главным элементом является выступ лестничной клетки, который образует вертикальный эркер, охватывающий пять этажей. Сильно выступающие вперед боковые ризалиты воспринимаются как самостоятельные объемы. Они плавно перетекают в круглые эркеры, трактованные как угловые башни. По верху ризалитов проходит аркатурно-колончатый пояс, вызывающий в памяти романскую архитектуру. Модерн здесь дает о себе знать в плавной текучести форм и в какой-то легкой деформации пропорций некоторых элементов, например, в сплюснутых овальных окнах нижнего этажа, обработанного колотым гранитом.

Дважды Сонгайло пришлось завершать сооружение зданий, начатых его современниками. Первый раз в 1908—1909 годах по заказу крупного домовладельца отставного капитана 1-го ранга Н. В. Чайковского он пристроил левую секцию¹³ пятиэтажного доходного дома на Надеждинской (ныне Маяковского) улице, 36—38¹⁴, полностью воспроизведя формы правой части здания. В результате дом воспринимается как целостное единовременное сооружение.

Основной объем здания был возведен гражданским инженером М. Ю. Капелинским в 1905—1906 годах. Это оригинальное и представительное сооружение выделяется в застройке улицы высокими и мощными эркерами, а также сложным, обильным и дробно измельченным декором. Два ряда пилястр, объединяющих поярусно второй — третий и четвертый — пятый этажи, не играют ярко выраженной организующей роли, так как кажутся растворенными в рельефной разделке стены. Доминирующим объемным элементом композиции служат крупные четырехэтажные эркеры, которые и являются своего рода «ордером».

Дом на Надеждинской воспринимается как архитектурный анахронизм. Хотя в его облике угадываются признаки модерна, все же его можно считать запоздалым примером эклектики, которая по инерции продолжала свое развитие в период модерна. По общей стилистике, по трактовке роли ордера, по рисунку деталей это произведение близко зданию на Галерной улице, 40, возведенному Капелинским в 1905—1907 годах.

В 1909 году гражданский инженер Л. В. Котов спроектировал и начал сооружение доходного дома И. П. Кекки в 7-й Роте (ныне 7-я Красноармейская ул.), 6—8. Здание, судя по планировке, предполагалось использовать под меблированные комнаты для несостоятельных съемщиков. Протяженный фасад должен был быть оживлен слабо выступающим центральным ризалитом в четыре оси и двумя эркерами по краям. В 1910 году Сонгайло было поручено произвести капитальное переустройство дома (в это время его владельцем стал герцог Н. Н. Лейхтенбергский). Сохранив общие контуры плана, архитектор встроил в лицевой корпус три новые лестницы, что позволило устроить полноценные квартиры. Он изменил и построение фасада, отказавшись от выступающих частей, но введя два пилястровых портика¹⁵.

Нижний этаж, как это часто делалось в доходных домах, раскрыт широкими витринами магазинов. Однако он не кажется «невесомым» благодаря крупной рустовке простенков, которые уподоблены мощным столбам. Основная часть фасада покрыта фактурной штукатуркой и равномерно «перфорирована» окнами. Архитектор стремился преодолеть монотонность протяженной плоскости с уныло метрическим шагом окон за счет введения двух портиков, расчленив фасад на пять крупных звеньев. Портики решены с нарушением классических канонов: каждый из них состоит из семи (нечетного числа!) пилястр и заключает по шесть (четное число!) окон. Пилястры объединяют по вертикали второй — четвертый этажи. Портики, что характерно для рядовой застройки петербургского неоклассицизма, совершенно слиты с поверхностью стены и лишь подчеркивают плоскостность общей композиции.

Данная работа Сонгайло принадлежит неоклассическому направлению. Но это не чистая ретроспективная неоклассика, тяготеющая к достоверному воссозданию духа исторического стиля, а ее сниженный уровень, подчиненный прозаически монотонной структуре большого многоквартирного до-

ма. К тому же фактурная штукатурка выдает влияние модерна.

Еще дважды и почти одновременно Сонгайло перестраивал дома, сооруженные его предшественниками, архитекторами XIX века. На углу Большого проспекта Петроградской стороны и Ординарной улицы (д. 86/2), еще в 1881 году архитектором И. И. Радике был выстроен четырехэтажный угловой дом потомственного почетного гражданина Н. И. Калугина. В 1902 году по заказу новой владелицы, княгини М. А. Вадбольской, к угловому корпусу был присоединен трехэтажный флигель вдоль Ординарной улицы, поставленный с небольшим отступом от красной линии (арх. И. И. Соколов). В 1910 году очередной владелец, действительный статский советник Г. А. Тиктин, поручил Сонгайло увеличить и переделать здание¹⁶.

Сонгайло надстроил обе части дома до пяти этажей и связал их в единую композицию. Фасады решены в сдержанных, спокойных и лаконичных формах модерна. Основное средство выразительности — контрасты гладких поверхностей и «пятен» фактурной штукатурки. Своим стилем эта работа выпадает из ряда неоклассических построек архитектора.

Интересно отметить, что в 1910-х годах Сонгайло жил поблизости от этого здания — в доме № 76 по Большому проспекту Петроградской стороны. С семьей Тиктиных он был знаком и ранее. В 1908 году архитектор перестраивал дворовый флигель на участке, владелицей которого была К. О. Тиктина (жена Г. А. Тиктина), по Новому (ныне Антоенко) переулку, 6¹⁷.

Другую перестройку старого дома Сонгайло выполнил по заказу нотариуса Я. Ф. Сахара на участке по Большой Колюшениной улице, 17. Еще в 1841 году известный петербургский зодчий Г. А. Боссе возвел на этом месте трехэтажный дом, который до начала XX века принадлежал дворянской семье Корсаковых. Проект Сонгайло, разрешенный к реализации 28 апреля 1910 года, предусматривал капитальную переделку существовавшего здания с увеличением его на два этажа, надстройку флигеля в первом дворе пятым и шестым этажами с мансардой, сооружение нового пятиэтажного корпуса в глубине второго двора¹⁸.

Все намечавшееся было осуществлено к 1911 году, когда домом владели уже наследники Сахара. Правда, в композицию фасада, по сравнению с разрешенным проектом, были внесены немалые изменения. Вместо арок в нижнем этаже сделаны прямоугольные проемы, не выполнены рельефные

женские фигуры и две полуколонны, эркеры перемещены слева к центру и уменьшены по высоте, откорректирован рисунок некоторых деталей. Квартиры спланированы в привычной анфиладно-коридорной системе с повторяющейся планировкой жилых этажей. Первый этаж лицевого корпуса прорезан двумя большими витринами (эти помещения снимало для магазина Русское акционерное общество автомобилей «Фиат»). По внешнему виду дом строг и по-своему импозантен. Едва заметная асимметрия фасада оттеняет неординарность композиционного решения. Постройка выглядит единой и целостной, хотя состоит из двух разновременных «слоев»¹⁹.

Неоклассические формы здания отмечены печатью модерна. Трехгранный центральный эркер объединяет второй — четвертый этажи. Верхний ярус прорезан тройным окном и увенчан фронтоном. Над цокольным этажом, закованным в гранит, проходит великолепный фриз с рельефными маскаронами, пальметтами и изображениями дельфинов. Выше в рустованную поверхность стены вкраплены вставки с фигурками путти и тритоном, плывущим на дельфине. Портал с двумя гранитными дорическими колоннами ведет в вестибюль парадной. Его плафон декорирован кессонами и лепными розетками. Динамичен скульптурный фриз на тему битвы амазонок, опоясывающий стены вестибюля.

Фасады дворовых строений украшены узорами из фактурной штукатурки. В глубине второго двора Сонгайло построил Г-образный в плане корпус. Он выразителен редким сочетанием разных объемов. Похожие на башни круглый и граненый выступы вносят в обыденную среду петербургского двора неожиданную романтическую ноту.

Самая известная и оригинальная постройка Сонгайло — пятиэтажный с мансардой доходный дом жены действительного статского советника Л. И. Нежинской на Захарьевской улице, 23. Это здание, осуществленное в 1911—1913 годах, привлекает внимание благодаря экзотической стилистике и декоративному убранству, выдержанному в характере искусства Древнего Египта²⁰. Архитектор не сразу пришел к такому решению. Проект, разрешенный к постройке Городской управой 29 марта 1911 года, был трактован в распространенных формах неоклассицизма несколько модернизированного оттенка²¹.

Чем объяснить изменение первоначального замысла? Может быть, желанием заказчицы или ее мужа (присяжного поверенного, юрисконсульта нескольких учреждений) со-

здать необычное здание, которое привлекало бы внимание петербуржцев и особенно квартиросъемщиков, или, может быть, стремлением автора вписать оригинальную страницу в каменную летопись столицы. Во всяком случае, кроме Египетских ворот в Царском селе и Египетского моста в Петербурге, столичная архитектура не знала монументальных сооружений, выдержанных в «египетском стиле». Из современников Сонгайло только А. Ф. Барановский и Н. Ф. Прокопович использовали стилизованные декоративные элементы древнеегипетского искусства в оформлении фасада дома № 65 на Большом проспекте Петроградской стороны (1912—1913). Но эти детали не претендуют на столь же сильное образное звучание, как египетские мотивы дома Нежинской. К тому же, возможно, строители дома на Большом проспекте ввели египетские элементы под впечатлением от постройки Сонгайло, начатой раньше.

Сонгайло применил широкий набор древнеегипетских мотивов: порталы со статуями фараонов, мощные приземистые полуколонны на уровне первого — второго этажей, многочисленные рельефы на эркерах и в простенках пятого этажа. В парадных были установлены сфинксы (не сохранились). Отделка квартир, кабин лифтов — все выдержано в общем стилевом характере. Подъемные машины кнопочной системы «Штиглер», изготовленные на заводах в Милане, были установлены на месте инженером Р. Э. Эрихсоном²².

Несмотря на то, что именно египетская орнаментика определяет своеобразие облика здания и его место в стилевых исканиях петербургской архитектуры начала XX века, она не заглушает современную структуру комфортабельного многоквартирного дома. Экзотическое оформление имеет здесь конечно не семантическое, а театрально-игровое значение. В частности, иероглифические надписи служат лишь орнаментальными украшениями, придавая сооружению оттенок таинственности и загадочности.

Плоскость фасада здания членится на три основных яруса. Три эркера, из которых боковые — прямоугольного сечения и средний — округлый, выявляют вертикальные оси композиции. Небольшой сдвиг осей и левое крыло сообщают фасаду момент подвижной асимметрии. Ясная и спокойная композиция фасада свойственна стилистике зрелого модерна. Типичен для «нового стиля» и рисунок окон эркеров и пятого этажа с мелкой расстекловкой фрамуг. В то же время в облике фасада ощутимы некоторые неоклассические интонации. По ритмическому строю пластических акцентов сте-

ны, несколько жесткому рисунку деталей он родственен дому Сахара на Большой Конюшенной улице.

В здании помещались большие «барские» квартиры, переходившие из лицевого в дворовые флигеля²³. Анфилады парадных комнат тянулись вдоль улицы. Обращенные во двор эркеры, граненой или округлой формы, придали пластическую выразительность дворовым фасадам. Сонгайло построил заново шестиэтажный правый флигель, остроумно расположив в нем продольный коридор, который прошел не вдоль брандмауэра (как было принято), а разделил ряды жилых и служебных помещений. Остальные флигеля, обрамляющие двор сложной конфигурации, были им надстроены. На одном из них помещены вверху изображения древнеегипетских богов, которые в прозаическом контексте утилитарной архитектуры производят курьезное впечатление.

Одновременно с домом Нежинской, в 1911—1913 годах, Сонгайло возвел новые корпуса во дворе дома Б. И. Конгейма по Свечному переулку, 3²⁴. Две эти работы, столь неравнозначные, завершают его деятельность по строительству жилых домов в Петербурге.

Последним крупным произведением зодчего в столице стало здание Санкт-Петербургских сельскохозяйственных курсов (1912—1913) на Каменном острове. При его создании Сонгайло в полной мере выразил свои классицистические симпатии, о которых он заявил еще в ранних работах. Архитектурная среда Каменного острова предоставляла ему возможность выбора стиля. С одной стороны, на Сонгайло мог воздействовать замечательный ансамбль особняков модерна, созданных В. И. Шене, Р. Ф. Мельцером, Ф. Ф. фон Постельсом и другими. С другой — старинный Каменноостровский театр С. Л. Шустова, расположенный за рекой Елагин дворец Д. Кваренги — К. И. Росси и уже возводившийся по проекту И. А. Фомина неоклассический особняк А. А. Половцева. Сонгайло избрал в качестве исходной модели стиля столичный ампи́р.

Сельскохозяйственные курсы с 1907 года арендовали особняк вдовы потомственного почетного гражданина В. Н. Яковенко, которая через три года продала его этому учебному заведению²⁵. Акт о продаже датирован 13 октября 1910 года и подписан в числе представителей курсов их секретарем М. А. Сонгайло. Очевидно, вскоре после приобретения участка началось проектирование нового здания. 30 апреля 1912 года Сонгайло в качестве исполняющего обязанности председателя Комитета курсов направил письмо заведующему Кон-

торой принцессы Елены Георгиевны Саксен-Альтенбургской (формальной владелицы Каменного острова) с просьбой о разрешении постройки²⁶.

Проект учебного здания опубликован в книге В. А. Витязевой «Каменный остров», правда, с неверной датировкой и неправильно указанным временем завершения постройки²⁷. Проект четырехэтажного корпуса был утвержден 29 марта 1912 года. Освящение его состоялось в начале 1913²⁸.

Фасад здания на Большой аллее, 22 выдержан в формах петербургского ампи́ра. Это — чистый ретроспективизм, почти без налета современной стилизации, что отмечал и Г. К. Лукомский²⁹. Главный фасад представляет собой реплику Александринского театра, измененную лишь в пропорциях и рисунке деталей. Как и с торцовой тыльной стороны театра, здесь размещены рустованный доколь, два уплощенных узких ризалита, пилястровый портик, ряд высоких полуциркульных окон и широкий аттик. Некоторая сухость рисунка и откровенная заимствованность композиции не снижают значения этого памятника как последовательного примера ретроспективного направления.

В нижнем этаже здания находились вестибюль с колоннами, канцелярия и гардероб. Парадная лестница раскрывалась в коридоры-рекреации каждого этажа, где находились аудитории и кабинеты, а наверху, в центре, — большая чертежная со стеклянным фонарем верхнего света.

Своим монументальным классицистическим образом и типологической принадлежностью к общественным сооружениям здание на Каменном острове стало своего рода мостиком к следующему периоду деятельности архитектора, протекавшему в Литве.

Наряду с проектно-строительной, Сонгайло вел в петербургский период преподавательскую и общественную деятельность, правда, не столь активную, как многие его коллеги. Он состоял действительным членом Общества архитекторов-художников. С 1908 года преподавал на Женских политехнических курсах, став деканом архитектурного факультета³⁰. Он также работал преподавателем сельскохозяйственных курсов, где был, как уже упоминалось, секретарем и исполняющим обязанности председателя Комитета. В 1917—1918 годах Сонгайло принимал активное участие в работе Временного комитета Союза деятелей искусств. Он был избран одним из товарищей председателя «делового блока» Союза, противостоявшего «блоку левых»³¹.

Очевидно, Сонгайло не стремился оставить Петербург, но условия жизни и творчества мастера традиционной ориентации становились все более трудными. В 1921 году он уехал в Литву, где ему удалось плодотворно претворить накопленный в Петербурге творческий и преподавательский опыт.

С 1922 по 1941 год он был профессором и заведующим кафедрой архитектуры в Каунасском университете. С этих пор Михаил-Варфоломей Александрович Сонгайло стал Миколасом Александром Сонгайлой. «Произведением, занявшим центральное место в творчестве М. Сонгайлы, наиболее ярко выразившим творческие взгляды и талант архитектора, стало здание Литовского банка в Каунасе (проект 1925 года, строительство 1928), расположенное в центральной части города на углу улицы Донелайче и Майроне»³² (другие исследователи временем создания этого произведения указывают 1924—1928 года³³). Построенное в стиле неоклассики здание представляет собой образец высокого профессионализма зодчего.

Вместе с В. Дубенецким Сонгайло занимался реконструкцией Государственного театра в Каунасе. В 1925—1931 годах архитектор возвел здание Физико-химического факультета Каунасского университета, также выдержанное в формах академического неоклассицизма (разрушено во время Великой Отечественной войны).

В литовский период творчества Сонгайло последовательно использовал наследие архитектуры классицизма. Безусловно, деятельность этого мастера оставила значительные памятники зодчества. Однако в Литве неоклассицизм «не считался с окружающей ландшафтной и уже сложившейся архитектурной средой, ее масштабностью, местным архитектурным духом» и поэтому остался, «по существу, формальным одиноким явлением»³⁴.

Помимо Каунаса, Сонгайло работал и в других городах Литвы. По его проектам были возведены банки в городах Утена (1932), Паневежис (1932), Биржай (1932), Таураге (1935), Мажейкяй (1937—1938).

Умер М. А. Сонгайло 12 октября 1941 года в Каунасе.

³² Здесь и далее биографические сведения взяты из личного дела М. А. Сонгайло Императорской Академии художеств: РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. «И» — 18. См. также: Ф. 1409. Оп. 17. Ед. хр. 313.

³³ Хранится в НИИ РАХ. Инв. № 16—И—2.

³⁴ Минкявичюс И. К. Архитектура Советской Литвы. М., 1987. С. 60.

⁴ См.: Кириков Б. М., Марголис А. Д. Пионерская площадь. Л., 1983. С. 46—50.

⁵ Токарева И. Г. Проектирование и строительство петербургских вокзалов // Архитектура Петербурга. Материалы исследований. Ч. 2. СПб., 1992. С. 75.

⁶ ЦГИА СПб. Ф. 528. Оп. 1. Ед. хр. 237.

⁷ Зодчий. 1903. № 24. С. 310.

⁸ Зодчий. 1904. № 6. С. 8, 9.

⁹ Там же. С. 59.

¹⁰ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Ед. хр. 9298.

¹¹ Там же. Ед. хр. 9004. Храмы Петербурга. Справочник-путеводитель. СПб., 1992. С. 101.

¹² ЦГИА СПб. Там же. Ед. хр. 9135.

¹³ Сведения об этой работе Сонгайло сообщил краевед Е. В. Филиппов.

¹⁴ ЦГИА СПб. Там же. Ед. хр. 5863.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. Ед. хр. 7355.

¹⁷ Там же. Ед. хр. 3428.

¹⁸ Там же. Ед. хр. 3341.

¹⁹ См.: Кириков Б. М. Улица Желябова / Большая Конюшенная. Л., 1990. С. 62.

²⁰ Опубликовано в ЕОАХ. Вып. 9. Пг., 1914. С. 138—139.

²¹ ЦГИА СПб. Там же. Ед. хр. 4037.

²² ЕОАХ. Вып. 11. Пг., 1916. С. 7.

²³ План опубликован: ЕОАХ. Вып. 9. Пг., 1914. С. 139.

²⁴ ЦГИА СПб. Там же. Ед. хр. 5231.

²⁵ Витязева В. А. Каменный остров. Л., 1991. С. 168.

²⁶ РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Ед. хр. 469.

²⁷ Витязева В. А. Указ. соч. С. 168.

²⁸ ЦГИА СПб. Там же. Ед. хр. 8912. Зодчий. 1913. № 9. С. 105.

²⁹ Лукомский Г. К. Современный Петроград. Пг., 1917. С. 78.

³⁰ Архитектурно-художественный еженедельник. 1915. № 45. С. 445.

³¹ Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932). Справочник. СПб., 1992. С. 274.

³² Минкявичюс И. К. Указ. соч. С. 63—64.

³³ Червоная С., Богданас К. Искусство Литвы. М., 1972. С. 144—145.

³⁴ Минкявичюс И. К. Указ. соч. С. 68.

А. И. АНДРЕЕВ

Об авторе проекта буддийского храма в Петербурге

В последние годы многие бывшие культовые постройки Петербурга привлекли к себе всеобщее внимание в связи с их возвращением верующим. В их числе оказался и не действовавший более 50 лет буддийский храм в Старой Деревне. В феврале 1991 года он пережил свое «второе» рождение и получил новое имя: дацан Гунзэчойнэй — Источник Учения Всесострадающего Будды.

Храм был построен в 1909—1915 годах по инициативе и в значительной степени на средства 13-го далай-ламы Тибета и его советника, известного дипломата и религиозного деятеля, забайкальского бурята Агвана Доржиева (1854—1938). Автором проекта храма принято считать крупного петербургского зодчего, гражданского инженера Г. В. Барановского¹. Подпись этого архитектора стоит под проектом буддийской молельни, который был утвержден Техническо-строительным комитетом МВД 1 ноября 1909 года². Барановскому принадлежит и так называемый «заменительный проект», составленный год спустя, когда Техническо-строительный комитет потребовал сделать главный фасад более скромным³.

Существует, однако, еще один вариант проекта — предварительный, не имеющий авторской подписи, но приписываемый Барановскому⁴. Такая атрибуция первоначальных проектных чертежей была, по-видимому, произведена впервые в 1966 году А. Н. Петровым, составителем исторической справки о буддийском храме (архив УГИОП) и с тех пор не подвергалась сомнению. Это объясняется, очевидно, тем, что в раннем варианте уже найдено решение осуществленного Барановским здания.

Обращение к архивным материалам позволило сделать неожиданный вывод — автором первого проекта храма был

не Барановский, а студент Института гражданских инженеров Н. М. Березовский. Об этом в свое время хорошо знали петербургские востоковеды — консультанты специального комитета по содействию постройке буддийского храма (академики В. В. Радлов и С. Ф. Ольденбург, Ф. И. Щербатской, А. Д. Руднев, В. Л. Котвич, кн. Э. Э. Ухтомский). Так, в справочнике «Востоковедение в Петрограде», вышедшем в 1923 году, читаем: «Буддийский храм построен по проекту, первоначально составленному арх. Березовским»⁵.

В архиве Российской Академии наук в фонде С. Ф. Ольденбурга хранится письмо А. Доржиева, проливающее свет на ранний этап строительства. Вот отрывок из этого письма: «Наше дело понемногу подвигается вперед. Членами комитета избраны Андрей Дмитриевич, Федор Ипполитович и Вячеслав Людвигович (Руднев, Щербатской и Котвич. — А. А.). Весьма желательно, Сергей Федорович, иметь Ваши советы в комитете, не сомневаюсь в том, что Вы примете непосредственное участие в этом деле, если только не затруднят какие-либо обстоятельства. Подрядчик Синицын вычислил стоимость одного „остова“ здания с крышей без всякой отделки в 37 т. руб., но мы думаем, что это будет дороговато. Еще не определили окончательно, во что обойдется вся постройка. Совещание по делу постройки было 2 раза. На последнем, третьем заседании все выяснится, и надеюсь, что выработаем точную смету постройки. Заходила речь о вознаграждении г. Березовского. Сам г. Березовский запросил 6 % всей постройки, а потом 5 %, но мы попросили Березовского согласиться на 3 %. При наших ограниченных средствах 3 % будет довольно чувствительно, хотя г. Березовский вполне прав, потому что он, по его словам, назначает установленную для архитекторов цену. Не поможете ли Вы, Сергей Федорович, разрешить наше несогласие с Березовским. Еду в пятницу, если не будет задержки. Весьма желательно было бы до отъезда повидаться с Вами, если чувствуете себя вполне окрепшим»⁶.

Письмо Доржиева не имеет даты, однако известно, что он спешно выехал из столицы 18 апреля 1909 года. За три дня до его отъезда, 15 апреля, строительное отделение Санкт-Петербургского губернского правления утвердило проект и дало разрешение на постройку молельни в Старой Деревне, где Доржиев купил участок земли. Письмо Доржиева Ольденбургу, по-видимому, было написано сразу после утверждения проекта, когда встал вопрос об оплате услуг архитектора. Из него следует также, что Березовский был хорошо зна-

ком Ольденбургу, поскольку Доржиев просит ученого выступить посредником между ним и комитетом. Что же известно об авторе проекта?

Николай Матвеевич Березовский родился в семье потомственных дворян 3 декабря 1879 года⁷. Окончив реальное училище приюта принца Ольденбургского в Петербурге (есть основания предполагать, что Березовский рано лишился родителей), в 1902 году поступил в Институт гражданских инженеров. В сентябре 1905 года Березовский уволился в отпуск: Русский Комитет для изучения Восточной Азии неожиданно предложил ему отправиться с археологической экспедицией в Кучар — один из малоизученных оазисов Восточного (Китайского) Туркестана — «для ознакомления с древними буддийскими памятниками». Экспедицию эту снарядил и возглавил двоюродный брат будущего зодчего М. М. Березовский, известный натуралист, зоолог и орнитолог, путешественник, член-сотрудник Русского географического общества.

Экспедиция Березовских в Кучарский оазис продолжалась почти год, с ноября 1905 по октябрь 1906 года. Ольденбург писал о ней впоследствии: «Несмотря на то, что почти одновременно с Березовскими в Кучар приехала снабженная гораздо большими средствами германская экспедиция, Березовским удалось собрать ценный материал, как вещей, так и рукописей, и снять ряд превосходных фотографий. Все эти материалы, как и большинство русских материалов по Восточному Туркестану, сосредоточены в Азиатском музее и Музее антропологии и этнографии Российской Академии наук»⁸. Особенно большой интерес востоковедов вызвали кальки и рисунки со стеной живописи, выполненные Николаем Березовским.

Собранные экспедицией материалы были продемонстрированы на специальной выставке, которая открылась в ноябре 1908 года в парадном зале Большого Екатерининского дворца в Царском Селе. Выставку посетила царская семья, и Николай Березовский удостоился быть представленным императору. Успех экспедиции сделал имя 29-летнего студента ИГИ широко известным среди ориенталистов. Поэтому, когда весной 1909 года Доржиеву потребовался архитектор для составления проекта буддийской молельни, Ольденбург рекомендовал ему именно Березовского. Возможно, Доржиев при этом рассчитывал, что проект, составленный не профессиональным архитектором, а студентом, обойдется ему дешевле.

Работа над проектом шла поразительно быстро. Если судить по датам покупки Доржиевым участка земли (16 марта) и подачи плана молельни на утверждение в Губернскую управу (15 апреля), она заняла меньше месяца. После утверждения проект был «препровожден» из строительного отделения Губернского правления уездному исправнику с просьбой «выдать таковой по принадлежности», то есть вернуть его архитектору-исполнителю. 18 апреля проектные чертежи были вручены Березовскому, о чем свидетельствует подпись последнего на сопроводительном документе после слов «План получил»⁹. Все это, в конечном счете, не оставляет никаких сомнений в том, что именно Березовский является автором первоначального проекта буддийской молельни.

Отсутствие авторской подписи под проектом не должно удивлять. Не закончив архитектурного образования, Березовский не имел права официально выступать в роли его составителя, и потому Доржиеву пришлось пойти на хитрость, объявив архитектором предполагаемой постройки К. В. Балди. В секретной депеше, отправленной из канцелярии градоначальника в департамент духовных дел иностранных исповеданий сразу после начала строительства (8 мая 1909 года), говорится: «К постройке уже приступают. Ответственным по постройке архитектором будет Балди, а заведывающим постройкою — студент Института гражданских инженеров Николай Березовский»¹⁰.

Строительство храма по проекту Березовского было начато в конце апреля — начале мая 1909 года. Темпы его поначалу были стремительными — уже к 13 мая был заложен фундамент здания и возведена часть цоколя. Однако 16 мая работы были неожиданно приостановлены по телеграфному распоряжению градоначальника Д. В. Драчевского, получившего соответствующее предписание из департамента духовных дел. Формально приостановка была вызвана тем обстоятельством, что сооружение буддийского храма в Петербурге «не было предусмотрено высочайше утвержденными штатами». Пытаясь разрешить возникший конфликт, Щербатской, взявший на себя в отсутствие Доржиева руководство строительством, обратился с письмом к министру внутренних дел П. А. Столыпину. В нем Щербатской просил утвердить комитет в составе девяти членов, среди которых впервые встречается имя гражданского инженера Г. В. Барановского¹¹.

Чем была вызвана необходимость замены архитектора? По-видимому, тем, что Министерство внутренних дел сочло недостаточной визу строительного отдела Губернской управы

и потребовало утверждения проекта в подведомственном ему Техническо-строительном комитете. Ясно, что довольно схематичный, детально не проработанный и лишенный авторской подписи проект студента Березовского не мог быть представлен на рассмотрение в эту инстанцию. Именно тогда и решили обратиться за помощью к маститому архитектору Барановскому, состоявшему к тому же членом Техническо-строительного комитета. Востоковеды уже имели с ним дело при возведении здания Русского географического общества и могли по достоинству оценить его талант и профессионализм.

В цитированном письме Щербатской сообщал Столыпину: «Технический проект будет представлен на утверждение в надлежащем порядке»¹². В результате осенью 1909 года на свет появился уже известный нам проект модели Барановского, в основу которого зодчий положил ранее «принятый к исполнению» проект Березовского.

Сравнительный анализ проектов — предварительного (Березовского) и утвержденного (Барановского) — прежде всего выявляет их тесное родство. Оба проекта ориентированы на один и тот же архитектурный образ классического тибетского «дугана», точнее «цогчэн-дугана» («дома большого собрания»), — центрального соборного храма монастырского комплекса. Таково было изначальное пожелание заказчика, хамбо Агвана Доржиева. В обоих проектах хорошо читаются два основных объема здания — южный (зал молебствий) и северный (башня «гонкана», заключающая в себе наиболее сокровенное помещение храма — часовню гения-хранителя). Входы в храм оформлены в виде эффектных четырехколонных портиков, к которым ведут ступени лестницы. Идея портика, отсутствующего в тибетских храмах-дуганах, была заимствована из практики бурятского культового зодчества.

Центральный объем — двухэтажный (еще один принципиальный отход от тибетского прототипа, где аналогичный объем всегда одноэтажный). Нижний этаж имеет трехчастную структуру — вестибюль, ритуальный зал, алтарная часть. Освещается ритуальный зал (собственно «дуган») с помощью особого светового фонаря (в потолке первого этажа и крыше храма). Набор декоративных, символических эмблем традиционен и практически идентичен в обоих проектах (позолоченное навершие — ганджир, чжалцаны, магические зеркала-толи, колесо вероучения — дхармачакра, с ланями по обеим его сторонам и т. д.).

При множестве совпадений не ускользают от внимания и

некоторые различия. Это, прежде всего, конфигурация северной башни, количество и расположение окон на главном фасаде, ордер портика и ряд более мелких деталей. Основная отличительная черта раннего проекта Березовского — его подчеркнутая простота и строгость, что как нельзя более отвечало монастырскому духу постройки (при храме должны были проживать монахи). По-видимому, именно таким первоначально рисовался Доржиеву буддийский храм в российской столице. В уже упоминавшемся письме Щербатского говорится о намерении Доржиева построить в Петербурге «скромную модельню», которая должна была бы стать подворьем буддийских монастырей, существующих у бурят и калмыков.

В ходе дальнейшей разработки проекта Барановским эти планы претерпели серьезные изменения. Не отступая принципиально от первоначального архитектурного образа храма, созданного Березовским, Барановский художественно обогатил его, сделал более выразительным и импозантным, очевидно, отразив новое понимание заказчиками роли будущего храма. Как писал летом 1909 года «Виленский вестник», «сооружение буддийского храма, кроме целей чисто религиозного культа, преследует, между прочим, и цели создания специального центра, вокруг которого смогут группироваться все интересующиеся буддизмом в С.-Петербурге»¹³. Этим объясняется основательная европеизация архаических восточных прототипов (тибетского и бурятского), намеченная еще в проекте Березовского и заметно усиленная Барановским.

Когда осенью 1909 года в Петербург из Калмыкии вернулся Доржиев, новый проект был рассмотрен и «одобрен к исполнению» на заседании комитета по постройке храма. Окончательное утверждение его Техническо-строительным комитетом МВД последовало 1 ноября. Через полмесяца последний утвердил смету на постройку, которая составила 151 694 рубля¹⁴. Эта сумма в несколько раз превышала первоначальную оценку затрат подрядчиком Синицыным. Интересно, что почти треть, 51 411 рублей, должна была пойти на приобретение гранита и других дорогостоящих облицовочных материалов. Нет сомнений, что у организаторов строительства появились определенные надежды на привлечение дополнительных средств, что и позволило видоизменить проект. В облике модели отчетливо проявилось влияние европейской традиции, в особенности архитектуры «северного» модерна.

Отделка здания растянулась на несколько лет. Строительством в этот период руководил уже третий архитектор — Р. А. Берзен, заменивший Барановского в начале 1912 года. Устранение Барановского было вызвано его конфликтом с комитетом по сооружению храма, который обвинил его в неоправданных перерасходах и потребовал письменных объяснений. Действительно, организация постройки была из рук вон плохой, нередко случались кражи материалов, хранившихся прямо под открытым небом. Однако не во всем был виноват только архитектор. Так, по требованию Доржиева, башня «гонкана» была возведена с явным превышением ее проектных очертаний. Техническо-строительный комитет, следивший за соблюдением утвержденного проекта, был вынужден потребовать ее переделки. Уже построенная башня была в 1910 году сломана и возведена заново.

Вчерне здание буддийского храма было окончено летом 1910 года. Уже тогда стало ясно, что строители стремились придать ему облик, соответствующий местоположению в столице Российской империи и особому назначению храма, известному лишь одному Доржиеву. В сентябре 1910 года, по указанию директора департамента духовных дел, моделью осматривал один из чиновников департамента губернского секретаря Г. Брониковский. В его рапорте говорилось, что «по внешнему виду своему здание это далеко не носит характера и вида моельни: это величественный, горделивый храм — и даже сейчас, прикрытый лесами и неотделанный, он производит импонирующее впечатление. Особенно по сравнению с робко ютящейся в зелени, в 100 с лишним саженьях от него, скромной православной церковью»¹⁵.

Но вернемся к Березовскому. Какова была дальнейшая судьба автора первоначального проекта храма? К сожалению, об этом нам известно очень немного. После завершения экспедиции он возвратился к прерванным занятиям в Институте гражданских инженеров. Однако, вследствие крайне стесненного материального положения, не позволявшего регулярно вносить плату за обучение, Березовский несколько раз оставлял учебу, но затем возвращался в институт. В 1912 году он заболел брюшным тифом и оказался в Мариинской больнице. Однако упорство студента было в конце концов вознаграждено: в 1916 году Березовский окончил полный курс и был удостоен звания гражданского инженера «с правом производить работы по гражданско-строительной и дорожной частям». В том же 1916 году он

вступил в брак с дочерью «почетного гражданина» Клавдией Деринг.

Последние сведения о Березовском относятся к началу 1919 года. 18 февраля он обратился в канцелярию Института гражданских инженеров с просьбой о выдаче его графических работ. Ему, однако, было отказано на том основании, что работы эти как образцовые должны оставаться в институте. Возможно, что среди них находились рисунки Березовского, привезенные из Кучара, а также черновые эскизы буддийского храма в Петербурге — безусловно, самое значительное в его творческом наследии.

- ¹ См. напр.: Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1976. С. 466; Кириков Б. М., Федоров С. Г. Зодчий-энциклопедист: О творческом пути архитектора Г. В. Барановского // Ленинградская панорама. 1985. № 2. С. 32; Минерт Л. К. Буддийский храм в Петербурге // Рериховские чтения. 1984 год. Материалы конференции. Новосибирск. 1985. С. 334; Таратынова О. В., Горюнов В. С. Новое о творчестве архитектора Г. В. Барановского // Вопросы истории, теории и практики архитектуры. Л., 1985. С. 83—88; по истории храма см. также: Андреев А. И. Из истории Петербургского буддийского храма // Минувшее: исторический альманах. 1990. Париж. № 9. С. 380—405; Его же. Буддийские ламы из Старой Деревни // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. СПб., 1993; Буддийская святая Петербурга. Улан-Удэ. 1992.
- ² РГИА. Ф. 821. Оп. 150. Д. 572 (проект буддийской моельни на 14 л). См. также архив ПФА РАН. Ф. 4. Оп. 22. Д. 72.
- ³ РГИА. Ф. 821. Оп. 133. Д. 448. Л. 119.
- ⁴ ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 29. Д. 29. Л. 8—14.
- ⁵ Востоковедение в Петрограде. 1918—1922. СПб., 1923. С. 73.
- ⁶ ПФА РАН. Ф. 208. Оп. 3. Д. 196. Л. 22—23.
- ⁷ Сведения о Березовском почерпнуты в основном из его личного дела из архива Института гражданских инженеров — ЦГИА СПб. Ф. 184. Оп. 3. Д. 424.
- ⁸ Ольденбург С. Ф. Русские археологические исследования в Восточном Туркестане // Казанский музейный вестник. 1921. № 1—2. С. 27.
- ⁹ РГИА. Ф. 821. Оп. 133. Д. 448. Л. 12 об.
- ¹⁰ ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 29. Д. 29. Л. 6 об.
- ¹¹ РГИА. Ф. 821. Оп. 133. Д. 448. Л. 15 об.
- ¹² Там же. Л. 16 об.
- ¹³ Буддисты в Петербурге // Виленский вестник. 1909. 5 июля. № 1817.
- ¹⁴ Архив СПбФВ РАН. Ф. 761. Оп. 2. Д. 3. Л. 6—47.
- ¹⁵ РГИА. Ф. 821. Оп. 133. Д. 448. Л. 71 об.

А. Ф. КРАШЕНИННИКОВ

Авторство установлено

В Государственном музее истории Санкт-Петербурга хранится чертеж здания редакции газеты «Правда»¹. Этот учебный проект выполнен в Ленинградском институте гражданских инженеров (ЛИГИ) в 1927 году, что очевидно из четкой проставленной даты рядом с неразборчивой подписью автора и штампа архитектурного кабинета Ленинградского института инженеров коммунального строительства (ЛИИКС), одного из преемников ЛИГИ, образованного в начале 1930-х годов.

Проект создан безусловно талантливым студентом, о чем свидетельствуют и изображенная архитектура, и качество самой графики. Видимо, как образцовое произведение лист был оставлен в методическом кабинете ЛИГИ и затем хранился в ЛИИКСе (до передачи в фонды музея). В качестве показательного примера архитектуры конструктивизма проект попал и на международную выставку «Авангард II», прошедшую с большим успехом в Тюбингене и Готе (Германия), Роттердаме (Голландия), Гольдахе (Швейцария). К сожалению, никто не расшифровал подпись автора чертежа, и во всех музеях проект проходил как анонимный. В великольном каталоге выставки, где он описан и воспроизведен в цвете, указано, что автор неизвестен². Хотя, вероятно, для внимательных посетителей было странно читать это при явном наличии авторской, пускай даже трудноразбираемой подписи на самом листе.

Когда экспонаты выставки вернулись в Москву, ко мне обратился один из ее организаторов, заместитель директора Государственного музея архитектуры И. А. Казусь. Много лет я занимаюсь составлением Биографического словаря отечественных зодчих и накопил собственными изысканиями и

Авторство установлено

с помощью большого числа добровольных помощников материалы о пятидесяти тысячах архитекторов.

Еще давно, в начале моей работы над Словарем, я составил списки всех студентов, окончивших ЛИГИ в 1920-е годы. Данный проект был, несомненно, работой одного из старшекурсников и имел дату — 1927 год. Следовательно, надо было подыскивать подходящую фамилию только из списка выпускников 1927—1929 годов. При всей неразборчивости подпись была очень выработанной и характерной в своей индивидуальности. Первая буква походила на «М» или «И». Решить вопрос помогла точка, давшая сигнал, что первая буква — инициал имени, скорее всего — «Г». После многих сомнений было предположено, что начальная буква фамилии — «Б». Тогда я перебрал списки выпускников за указанные три года. Из них наиболее подходящей кандидатурой оказался Георгий Николаевич Белугин, окончивший ЛИГИ в 1928 году и направленный на работу в Харьков.

В Харькове работает мой друг, очень пожилой архитектор Александр Юрьевич Лейбфрейд, почетный член Украинской академии архитектуры, с которым мы постоянно обмениваемся сведениями по истории зодчества. Несколько лет назад он прислал мне для Словаря отечественных зодчих список харьковских мастеров. В этом списке значился Белугин и указывалось, что он работал в Харьковском отделении Теплоэлектропроекта с 1928 по 1938 год. Даты смерти не указано. Но конечная дата работы так зловеща для советской истории, что поневоле возникла мысль — а не попал ли архитектор под каток репрессий?

Я послал Лейбфрейду ксерокопию подписи на проекте с просьбой разыскать документ с заведомо подлинной подписью Белугина и сверить их. Попросил также расширить сведения об этом архитекторе и сообщить о его судьбе после 1938 года.

Вскоре от Лейбфрейда пришло большое письмо. В 1929 году он был студентом второго курса строительного факультета Харьковского технологического института и Белугин вел у них занятия по курсу «Основы архитектурного проектирования». Лейбфрейд вспоминает: «Белугин весьма подробно знакомил нас с принципами воплощения в композициях функционально-технологических начал. (...) Непосредственно я выполнил под его руководством условную композицию (по моему выбору) под претенциозным названием „Архитектура в тропической обстановке“ (...), за что получил „5“ с подписью Г. Н. Эта небольшая акварелька хранилась у ме-

ня до войны, и поэтому подпись я сразу узнал на присланном Вами фрагменте».

По воспоминаниям Лейбфрейда, Белугин с 1928 по 1938 год работал в Теплоэлектропроекте и одновременно преподавал в институте, переименованном вскоре в инженерно-строительный (ХИСИ). В 1937 году с группой преподавателей Белугин ездил в качестве гостя на 1-й Съезд советских архитекторов в Москве. Как тогда полагалось, на съездах фотографировали каждую делегацию. Сохранилась фотография, изображающая группу участников и гостей от ХИСИ, среди которых скромно стоит Белугин, в очках, с бородой клином и лысеющей головой. «У меня в памяти и у еще живых его учеников и сотрудников, — пишет Лейбфрейд, — он остался как очень скромный, корректный, интеллигентный человек, державшийся тихо и малозаметно. Однако кончина его была трагична. Репрессирован он не был, но его настигло психическое расстройство — острая мания преследования... Через некоторое время Г. Н. в больнице скончался. Произошло это, вероятно, в 1939 году. Не знаю, были ли у него дети».

Так, решая маленький вопрос по расшифровке фамилии, выяснилась судьба еще одного талантливого архитектора, раздавленного обстоятельствами советской жизни тридцатых годов. Как и все творческие организации, Союз архитекторов начал формироваться в 1932 году, но прошло пять с лишним лет, прежде чем ЦК партии разрешил созвать его первый съезд. Это было в июне 1937 года, когда аресты руководящих работников достигли наибольшей интенсивности. Каждый день исчезал кто-то из президиума и из рядовых делегатов. По моим приблизительным расчетам, за все годы Советской власти от политических репрессий пострадало более тысячи архитекторов. Белугин не был репрессирован. Он просто сошел с ума от всего, что творилось вокруг.

¹ Проект здания редакции газеты «Правда». Студенческая работа. Бумага, тушь, гуашь, фото, аппликация. 55,0×50,5. Инв. № ИБ-366р. Справа внизу штамп: «Архитектурный кабинет ЛИИКС инв. № 1436».

² Awangarde II. 1924—1937. Sowietische Architektur. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1993. S. 176. Beschreibung und S. 232 — Illustration.

Ф. Ф. де ПОСТЕЛЬС

Зодчие — выходцы из России: их роль и работы в Соединенных Штатах Северной Америки

Публикация, предисловие и приложения
Б. М. Кирикова и Н. П. Копаневой

В августе 1950 года Дмитрий Павлович Рябушинский¹, бывший приват-доцент Императорского Московского университета, а к тому времени член-корреспондент Французской академии наук, помощник директора Аэродинамического института Парижского университета, профессор теоретической механики в Высшем техническом институте в Париже, решил совершить путешествие через океан — в Нью-Йорк. Встретить его там должен был человек «в светло-сером костюме при двух значках и синевато-зеленом галстуке с кольцом, при светлой соломенной шляпе с цветным бантом темно-синими полосками и желтой внутри. Волосы седые, маленькие усики»². Это был Федор Федорович де Постельс, воспитанник Императорской Академии художеств, ученик профессора архитектуры Л. Н. Бенуа.

Что объединяло этих двух людей, кроме общей судьбы изгнанников родины? И Д. П. Рябушинский, и Ф. Ф. де Постельс были деятельными участниками общественной и культурной жизни Русского Зарубежья. Де Постельс много лет возглавлял II-е отделение Союза ревнителей памяти императора Николая II. Он был представителем в Америке Общества охранения русских культурных ценностей, которое организовал в Париже в 1946 году Рябушинский. Общество ставило своей целью сбор и хранение архивов русской эмиграции. За довольно короткий срок оно сформировало архив и библиотеку. Собрание быстро разрасталось, и стало необходимым найти место для его размещения. Поиски привели Рябушинского и генерального секретаря Общества П. Е. Кова-

© Международный институт социальной истории, Амстердам, Общество охранения русских культурных ценностей, Париж — очерк Ф. Ф. де ПОСТЕЛЬСА, 1995.

© Б. М. КИРИКОВ, Н. П. КОПАНЕВА — публикация, предисловие, приложения, 1995.

левского³ в Амстердам, в Международный институт социальной истории. Там и хранятся до сего дня часть архива и библиотека Общества. В этом собрании была обнаружена публикуемая нами рукопись очерка об архитекторах из России, работавших в Соединенных Штатах Северной Америки⁴. В том же архиве удалось познакомиться с перепиской Рябушинского и де Постельса, рассказывающей о подготовке этого труда.

Предложение написать очерк архитектор получил в 1948 году. Считая это своим профессиональным и общественным долгом, он сразу же согласился. Благодаря широким контактам в эмигрантской среде, де Постельс уже располагал исходной информацией, но ему пришлось провести большую поисковую работу, по существу, исследование, положившее начало важной теме, пока совершенно не изученной историками архитектуры.

2 января 1949 года де Постельс писал Рябушинскому: «Десять лет тому назад на мою долю выпало состоять членом Объединения русских архитекторов в Праге и удалось за недолго до вторжения врагов в Чехословакию образовать Русский культурно-исторический музей при Русском свободном университете⁵ (...) Стараясь удовлетворить Вашей просьбе, касающейся статьи о роли и работе русских зодчих в Соединенных Штатах, я пользуюсь моим списком 1939 г., где нахожу около 25 лиц, лично знакомых, которых смогу попросить снабдить меня нужными данными, а адреса остальных придется проверять. (...) Бывших академистов здесь уже очень мало, большинство — молодые сравнительно силы, изучившие архитектуру здесь, в Америке»⁶.

Архитектор закончил рукопись 22 марта 1949 года. На титульном листе он написал подзаголовок: «Очерк, составленный для О-ва охранения русских культурных ценностей по просьбе его председателя Дмитрия Павловича Рябушинского». В письме от 14 ноября 1949 года автор просил внести сделанное им добавление об архитекторе Иване Михайловиче Пальмове⁷, что мы и осуществляем в настоящей публикации.

Очерк де Постельса представляет исключительный интерес. В нем названы имена более 40 архитекторов — в основном русских американцев разных поколений. Некоторые из них хорошо известны, о других мы знаем мало или совсем ничего. Но эмигрантский период жизни даже выдающихся петербургских зодчих начала XX века остается для нас почти неизвестным. Труд де Постельса помогает мысленно воссоеди-

нить их судьбы, трагически разорванные Октябрем 1917 года и гражданской войной.

Для историков Петербурга особенно важны сведения о корифеях столичной архитектуры «серебряного века» — Р. Ф. Мельцере, Э. Ф. Виррихе, Н. В. Васильеве, А. А. Захарове и, конечно, о самом авторе очерка, который в России писал свою фамилию иначе: фон Постельс. Мы узнаем, как сложно было выходцам из России адаптироваться к чуждой среде и как, преодолевая трудности, они добивались успеха и признания. Через пять лет после написания очерка де Постельс сообщал Рябушинскому: «Ввиду плохого рынка по строительству и в области графического искусства моя студия остается почти без заказов, почему приходится напрягать все усилия, чтобы добывать работу. (...) Надо стараться находить посторонние притоки средств из источников практических наук и изобретений, (...) не легко, но по каплям удается»⁸.

Как и большинству его коллег-современников, перебравшихся в Америку, де Постельсу суждено было прожить долгую жизнь. Он скончался 5 мая 1960 года, потеряв к этому времени своих близких: жену Меланию Иосифовну (умерла в 1945 году), дочь Елену, сыновей Герберта и Леона, и только Роман (Роберт) Федорович пережил отца. В Америке остались многочисленные произведения и научные труды зодчего, начатые им генеалогия своего рода и автобиография, «Зеленый альбом» с репродукциями художественных работ, о котором де Постельс писал Рябушинскому. К сожалению, судьба этого архива неизвестна.

Очерк де Постельса включает такое множество новых фактов, что прокомментировать их пока не представляется возможным. Вместе с тем мы спешим ввести рукопись в научный оборот, чтобы сделать этот материал доступным для исследователей. Публикуя очерк как документ, мы не вносим в текст никаких изменений (кроме грамматических), хотя он и содержит массу стилистических погрешностей. Увы, многие архитекторы владели пером. К тому же де Постельс не имел, очевидно, времени для саморедактирования и за долгий период эмиграции начал, возможно, терять чистоту родного языка.

Мы выражаем глубокую благодарность Международному институту социальной истории в Амстердаме, его сотрудникам Лео ван Россуму и Хермин ван Веен за предоставленную российскому читателю возможность познакомиться с очерком Ф. Ф. де Постельса.

Дополнительно публикуются некролог Р. Ф. Мельцера, написанный 5 мая 1943 года де Постельсом, и в приложении — статья о де Постельсе, автором которой был инженер А. А. Кириллов, друживший с Д. П. Рябушинским. Оба материала были напечатаны в эмигрантских газетах⁹. Первый из них особенно интересен: в нем прослежен творческий путь и воссозданы черты личности Мельцера, это слово мастера о мастере и о старшем товарище.

Публикацию заключают краткие справки о петербургских зодчих, упомянутых в очерке де Постельса. Нами приводятся сведения только о тех архитекторах, которые оставили след в строительной летописи нашего города. Первым в этом ряду стоит сам автор очерка, остальные справки расположены в алфавитном порядке фамилий. Надеемся, что приложение поможет читателю лучше сориентироваться в публикуемом тексте и связать вместе петербургский и эмигрантский периоды деятельности архитекторов, о которых написал Ф. Ф. де Постельс.

¹ О Д. П. Рябушинском см.: *Jubilé scientifique de Dimitri Rjabušinskij. Biographie. 1933.*

² *International Institute of Social History. Amsterdam* (далее — IISH). ACCR. 84—85. Ф. Ф. де Постельс. Письмо Д. П. Рябушинскому от 7 августа 1950 года.

³ Петр Евграфович Ковалевский (1901—?) — историк, профессор Сорбонны, один из активнейших общественных деятелей Русского Зарубежья.

⁴ IISH. ACCR. 84—85. Ф. Ф. де Постельс.

⁵ Русский культурно-исторический музей был основан в конце 1933 года и открыт в 1935 году по инициативе В. Ф. Булгакова (1886—1966) при Русском народном (позднее — Свободном) университете в Праге.

⁶ IISH. ACCR. 84—85. Ф. Ф. де Постельс. Письмо Д. П. Рябушинскому от 2 января 1949 года.

⁷ Там же. Письмо Д. П. Рябушинскому от 14 ноября 1949 года.

⁸ Там же. Письмо Д. П. Рябушинскому от 14 февраля 1954 года.

⁹ Выходные данные некролога Р. Ф. Мельцера неизвестны, статья А. А. Кириллова опубликована в газете «Русская мысль» от 15 июля 1961 года № 1708.

Зодчие — выходцы из России: их роль и работы в Соединенных Штатах Северной Америки

*Очерк, составленный для Общества Охранения Русских Культурных Ценностей по просьбе его Председателя
Димитрия Павловича Рябушинского*

Полвека тому назад, когда полагали, что на «Шипке все спокойно», никто не мог предвидеть, как это наш брат, взлелеянный под сводами Императорской Академии художеств и Института гражданских инженеров, на склоне лет, равно и русская молодежь в изгнании, будут служить дорогому Искусству Архитектуры так далеко от Родины, на другом полушарии, унесенные политическим вихрем, как «оторванный лист от ветки дубовой»...

Общая картина многогранна и полна колорита, хотя всего можно считать неполных пятьдесят зодчих, расселившихся в Новом Свете, преимущественно в Восточных штатах, притом особенно в Нью-Йорке. Частью эти архитекторы, теперь американского склада, составляют группу академическую «старой гвардии» давнего времени, затем «последних могилок» выпускников накануне революции и, наконец, состав местный, уже получивший образование в Североамериканских университетах, — это «новые молодые всходы».

Для полноты описания временно сохранившейся в те тяжелые години связи с дорогой Родиной коснемся сначала перипетий и деятельности бывших академистов в разных частях России до срока последней эвакуации 1920 года.

Не сразу занесло этих специалистов на новый материк, манивший своим благосостоянием, широким размахом и кажущимися неограниченными возможностями! Удел некоторым из них сулил еще продолженное служение заветным целям в разных углах Матушки-России, куда слетались орлы, испуганные внезапным столпотворением и нависшими грозными тучами. На окраинах и на благодатном Юге, на берегах Черного моря — вот где ютились немногие, стараясь вновь, как бы ощупью, пока буря стихнет, свить свои гнезда, дабы удовлетворять местному культурному строительству.

За этот сравнительно короткий двухлетний период, до эвакуации, там находились Э. Ф. Виррих, В. М. Лопатин, К. Х. Денисов, М. Х. Дубинский, Г. Е. Гинц, Н. В. Васильев и автор этих строк Ф. Ф. де Постельс; оба последние — бывшие студенты профессора Леонтия Николаевича Бенуа, рек-

тора Академии художеств, подвизались в области развития и проектирования городов-садов, курортов, отелей и особняков на лоне красавиц юга — «Тавриды» и «Колхиды»... Нельзя забыть архитектора-художника А. И. Владовского, застрявшего, на Севере, в Эстляндской республике, став в Ревеле видным деятелем и строителем при правительстве.

На пути дальнейшего странствования и тяготения на Запад этапом служил бывший Царьград, где присоединились другие бывшие академики, Е. Г. (описка автора; правильно: Г. Е. — *Публ.*) Гинц и Н. Н. Гвоздев, тоже мастерской Л. Н. Бенуа; оба временно строили в Константинополе. В Белграде архитектор Васильев встретил одного из последних студентов профессора архитектуры Александра Никаноровича Померанцева — Р. Н. Верховского, также архитектора В. М. Андросова, гражданского инженера В. Лукомского и архитектора Л. М. Браиловского.

Автор этой статьи провел весну и лето 20-го года в Альпах Швейцарии в кругу соединившейся семьи, занимаясь собиранием библиографии по планировке городов и продолжая проектирование курорта близ Ялты, а затем переправился в Америку, где, было, путешествовал вдоль и поперек до этого уже три раза, начиная с 1900 года, когда Париж гордился своей Всемирной выставкой.

Вернусь бегло к упомянутому выше К. Х. Денисову, который в двадцатых годах старался устроиться в столице Франции, где впоследствии развил свою профессиональную работу при содействии своего брата-финансиста, совладельца имения Гурзуф на Крымском побережье Черного моря.

* * *

Перейдем теперь к настоящему очерку, стараясь быть последовательным в смысле постепенного появления в Новом Свете наших профессиональных сил, притом главным образом в Нью-Йорке, куда пишуший эту статью прибыл глубокой осенью и, не теряя единого дня, стал искать работу — и, как ни странно, продолжает добывать таковую по сегодняшний день; а ведь прошло свыше 28 лет! Занятия, служба, заказы — все находилось за весь период. Слава Богу, но передышек, как бывало в золотое время на Родине, не было, когда можно было попутешествовать по разным странам и морям.

Вернемся к переживаниям и деятельности самого автора позже, а пока обрисую отрывочно старания и работы коллегии нашей — «Architects from Russia».

К зодчим-старожилам, если можно так выразиться, принадлежал достойный памяти архитектор И. В. Бергезен, сын генерала, сам бывший военный в Финляндии, который примерно в 1892-м году прибыл в Америку, кончил курс по архитектуре в Колумбийском университете, прошел через солидную и многостороннюю практику, что и содействовало его успешной карьере. Ему посчастливилось, благодаря добрым взаимоотношениям с местным духовенством, спроектировать и построить в 1902 году русский православный собор Св. Николая в Нью-Йорке, на 97-ой улице.

Одно из высоких по тому времени сооружений тут же, на 19-ой улице, принадлежит славе Бергезена, а главное — целый ряд русских церквей, как-то: в Boston, Scranton, Syracuse, Passaic, Whitestone и в других городах, которые строились по его проектам и под его наблюдением. Будучи одним из видных, деятельных членов правления Нью-Йоркского общества архитекторов, он много способствовал упорядочению законных привилегий и защиты прав архитектурской практики, а равно и развитию и улучшению домостроительства и санитарных требований в ведении Городского управления. В последние годы своей жизни он успешно работал по составлению смет для постройки небоскребов. Около десяти лет тому назад, после непродолжительной болезни, удар сердца причинил внезапную смерть. Правда, труды, роль и заслуги первого, пожалуй, ветерана-зодчего на чужбине в нашу эпоху неоспоримы.

Далее укажем на В. Э. Вирриха, бывшего студента Института гражданских инженеров имп. Николая I в С.-Петербурге, посланного во время первой мировой войны в Америку для службы в Военной комиссии и поступившего затем в Архитектурную школу Колумбийского университета. По окончании его молодой способный зодчий поступил в большой «office» Young Men Christian Association, где проходил через рутину практического проектирования и строительного дела.

Предвидя развитие в Южном штате, Флориде, Виррих переселился в конце 20-х годов в Miami, там проектировал и строил; вскоре соорудил свой особняк и поныне архитектором с большим успехом. Вторая мировая война использовала энергичного, опытного строителя для стратегических сооружений на острове Haiti в южной части Северного Атлантического океана.

Там же, во Флориде, в 20-х годах основался другой молодой русский, М. М. Вавилов, посвятивший себя искусству,

и, изучив архитектуру, получил права практиковать. Ему повезло в Мiami, и он построил там много зданий, особняков и также большую школу в Hollywood.

Еще до революции в России сюда приехал с Комиссией по военным снабжениям гражданский инженер А. А. Захаров, избравший *pied-à-terre* в городе Чикаго. Получив местный диплом на звание архитектора, он основал там свою практику, проектируя и строя церкви, также служа в Отделе городских парков, выслужил себе теперь пенсию.

В 1921-м году появляются два старейших зодчих, окончивших Императорскую Академию в 80-х годах — это Р. Ф. Мельцер и отец упомянутого Э. Ф. Виррих, который в свои ранние студенческие годы до поступления на архитектурный отдел ИАХ развивал свой талант сначала по живописи, чем отчасти объясняется, что он, идя здесь, в Америке, по направлению наименьшего направления (имеется в виду: сопротивления — описка автора. — *Публ.*), с исключительным успехом работал в шелковой индустрии в качестве художника-эксперта по подбору гармонических эффектных окрасок для образцов и рисунков шелковых материй. На редкость тонкий вкус и умение подбирать привлекательный, богатый колорит его ставили как художника на первое место среди специалистов промышленности в продолжение десятка лет. И до сих пор, живя в большом приюте для престарелых, всеми уважаемый ветеран не перестает писать изящные, красивые акварели.

На родине славе этого академика архитектуры принадлежали выдающиеся сооружения в северной столице, а именно: Гвардейское экономическое общество, Политехнический институт в Лесном, особняк графа С. Ю. Витте, павильон на Нижегородской выставке и целый ряд доходных жилых домов.

Как было уже упомянуто, почти одновременно прибыл сюда бывший коллега академика Вирриха Р. Ф. Мельцер; из некролога его в 1943-м году автор очерка заимствует краткие данные, относящиеся к неутомимой деятельности этой интересной личности, выделившейся на былом профессиональном фоне в царской России, также на Exposition de Paris в 1900-м году.

Мельцер знал Америку со времени предшествовавшей, также прошумевшей Всемирной выставки в Чикаго в 1893 году, каковую он посетил в качестве представителя от Императорского общества архитекторов в СПб. Совершенно иные условия встретили старика в необычной атмосфере спроса и

предложения, среди хладнокровного расчета и материальных выгод. Ведь и на пути в Америку Мельцер со своим приемным сыном промышлял устроенным ими в Берлине делом художественной мебели; эти изящные изделия способствовали первоначальному обоснованию в Нью-Йорке. По истощению таких запасов пришлось перейти к архитектурному поприщу, сдать экзамен и получить диплом. Мы препятствий не знали, мы ломались сквозь двери и постепенно достигали успехов. Так и Роман Федорович, бывший архитектор высочайшего двора: он устроил свое чудно обставленное ателье, он проектировал, строил, перестраивал и украшал церкви, участвовал на конкурсах и до последних дней жизни, а было ему уже 83 года, жаждал работы! Про свою *Alma Mater* на набережной Невы он отзывался так: «Величайшая, знаменитая Академия... да потому, что она учила идеалам искусства!». Прилагаемый при сем очерке некролог сможет более ярко осветить прошлое этого незаурядного художника, плодотворного работника, поражающего американцев своей энергией и интересом ко всему «высокому, широкому и глубокому», — и, помимо всего, редкого в своем [роде] русского патриота.

Еще другой ветеран из Российской империи, уроженец Финляндии, известный архитектор Э. Саринен, автор труда по планировке г. Гельсингфорса в связи с проектированием его пригорода «*Munknas-Naga och Stor-Helsingfors*», приобрел и в Америке славу, будучи награжденным 2-ой премией в 20.000 долларов в 1922 году по международному конкурсу небоскреба «*Herald Tribune*» в Чикаго. Около десяти лет тому назад Саринен основал и до сих пор возглавляет Академию в Bloomfield Hills в штате Michigan.

Исключительно способным и неутомимым, работоспособным мастером по художественной композиции, первоклассным иллюстратором и, не в пример другим, постоянным участником в местных и международных конкурсах со времени своей начальной карьеры в России был указанный выше зодчий Н. В. Васильев, сработавший огромный материал в местном бюро архитекторов Warren & Wetmore, равно и в городских учреждениях по крупным проектам и общественным планировкам. Этому талантливому архитектору-художнику и гражданскому инженеру принадлежит ряд премий, среди которых выделяется похвальный отзыв по тому же конкурсу для чикагского здания «*Herald Tribune*». Как мастер по эффектным красочным перспективным рисункам он незаменим, и понятно, почему он приобрел себе немалую славу

и, разумеется, служит в этой области достойным примером и ментором для следующего за нами поколения.

К выделившимся среди русских эмигрантов на чужбине новобранцам нашей гвардии архитектуры надо причислить Б. И. Рябова, получившего уже на Руси начальное образование по зодчеству, ставшего в Америке по окончании Pennsylvania University в Филадельфии адъюнктом профессора Paul P. Cret и затем преподавателем по архитектуре в университете города Нью-Йорк. Поселившись недалеко от него, на заливе Лонг Айланд, энергичный россиянин взялся не на шутку за дело, построил несколько очаровательных особняков, наладил свое собственное имение, на территории коего соорудил церквушку, обстроился и в последние годы с возрастающим успехом сотрудничает в большом бюро известных архитекторов York & Sawyer, где он начал с перспективами и тушевками (rendering, rendu), а в последнее время проектирует и участвует в работе по постройкам больших госпиталей в Соединенных Штатах и в Гонолулу.

Добился ведь успеха русский выходец. Честь и слава, коллега!

Нашего бывшего академика Г. Е. Гинца, которого все помнят по Крыму и Константинополю, закинуло вдали от нас, на Южноамериканский материк, в Monte Video Уругвайской республики, где он преподавал и служил в местном Управлении железных дорог. Он изучал языки, разные науки и, как яхтсмен, развил большую практику в искусстве навигации.

В эту группу эмигрантов входит автор статьи Ф. Ф. де Постельс, прибывший, как уже было упомянуто вначале, осенью 20-го года в сопровождении своего старшего сына. В первые же месяцы отец и юноша обошли, не теряя времени, около 700 архитектурских «офисов», стараясь найти заказы на художественные рисунки. Удачи были сравнительно ничтожны, и не будь связи с местным Обществом русских инженеров и поручения от издательства Русского студенческого фонда составить за 1000 дол. руководство по черчению букв и надписей (Architectural and Engineering Lettering) на русском языке, увраж, который впоследствии был издан в г. Праге, Чехословакии, то оказалось бы полное разочарование, ибо надежда была зарабатывать вдвоем 30 дол. в день. Пришлось обоим взяться за службу, и лишь в 23-м году отцу удалось наладить собственную студию для архитектурных и художественных иллюстраций, изображающих или проектируемые постройки или же выдающиеся мотивы зданий и городских видов. Такой материал был быстро принят архитектурными

журналами и на очередных выставках, что послужило созданию повсеместной известности. Молодежь в университетах и мастерских училась по таким образцам иллюстрированного искусства.

Успех De Postels Studio рос и продолжал развиваться до 1931-го года, когда из-за «Depression» наступил застой в строительном деле. Пришлось сначала преподавать перспективу, а затем служить в общественных городских учреждениях в качестве рисовальщика и архитектора-консультанта в инженерных отделах до 1945 года; с этого момента ателье восстанавливает свою активность. Тут можно вставить, что в 38-м году с большим успехом прошла выставка его работ в зале Архитектурной лиги и затем была повторена по просьбе ректора Школы архитектуры в Колумбийском университете в библиотеке для ознакомления студентов.

Параллельно с описанными занятиями д. П. развивает свои изобретения по перспектографии, получая ряд патентов, причем 3-ий, последний, выдан патентным бюро в Вашингтоне сегодня, когда пишутся эти строки! Есть возможность реализовать подобные новшества как полезные механические приборы для черчения перспектив.

Изобретатель также составляет руководство по перспективе «Fundamentals of Perspective»; распространяется оно в последние годы повсюду и снабжается переводами текста на целом ряде иностранных языков, частью сделанными самим автором.

Из научных трудов, над которыми П. продолжает работать, можно выделить древовидную диаграмму универсологии с каталогом около 2500 отраслей знаний и достояний и хронологическую карту эволюции строительного и сродных с ним искусств с доисторических времен до наших дней во всех частях мира.

В одном из американских альманахов «Who is Who in Commerce and Industry» упомянуты вышеуказанные изобретения и научные работы. Здесь можно отметить, что имена ученых, деятелей и специалистов русской интеллигенции среди эмигрантов других национальностей преобладают во всех подобных изданиях.

Хочется указать на два жизненных фактора, связанных со студией автора очерка. Одно обстоятельство, которое очень способствовало его профессиональной работе и художественной деятельности, — это обстановка самого ателье, все оборудование, снабжение отборными материалами и инструментами для удобного и быстрого исполнения работ.

Другим достоянием служит образовавшийся архив, деловой и иллюстрационный, а главное, библиотека и читальня при студии, в которой доминируют такие энциклопедии, как «Larousse du XX siècle», «Enciclopedia Italiana» и «Encyclopaedia Britannica», всего 64 увесистых тома, с 1000 страниц каждый. В общей сложности ателье располагает около полмиллиона иллюстраций, среди коих коллекции видов, исторических портретов, особенно русского дореволюционного периода, и всякого рода репродукций, книг, журналов, географических и хронологических карт, двух объемистых иллюстрированных словарей 6000 страниц, ценный материал по археологии, истории, культурам разных стран и эпох, архитектуре и прочим художествам. Данные богатства служат многим посетителям и сожителям большому подспорью и отдохновению.

* * *

Надлежит теперь перейти к сведениям о второй группе, малочисленной, но значительной, а именно «последних мигрантов», вышедших из той же Alma Mater, как и другие, о которых уже была речь.

Однажды один из видных американских архитекторов в Нью-Йорке так выразился в разговоре с Н. В. Васильевым, нашим коллегой: «Замечательно — вы, русские, подобно византийцам, всюду вносите свою своеобразную культуру!..» Кстати, в 1-ом томе «Larousse du XX siècle» так звучат слова французского писателя и историка Rambau: «Byzance a été pour le monde slave et oriental, ce qu'a été Rome pour le monde occidental et germanique».

И вот, продолжая повесть, надо подчеркнуть, что к обожателям как классики, представленной великими итальянскими мастерами Palladio XVI-го и Piranesi XVIII-го века, так и блестящими памятниками и творцами их византийской эпохи, принадлежал один из последних студентов проф. Л. Н. Бенуа — Н. Н. Гвоздев, так рано унесенный волею судеб, столь неожиданно вырванный из нашей среды: острая болезнь сорвала этот ценный лист с той «ветки дубовой...» Библиотека многообещающего зодчего изобиловала редкими изданиями классической архитектуры, и его мастерская, где он творил счастливо, была обставлена великолепно, доставляя ему то удовлетворение, тот моральный и духовный подъем, без которого и не стоит, нельзя быть художником.

Покинув во время эвакуации Крым и южные берега Черного моря, Гвоздев остановился в бывшем Царьграде, где

работал по архитектуре, и когда очутился здесь, в Нью-Йорке, то сразу стал сотрудничать с местными зодчими, причем в последние годы своей карьеры был одним из главных служащих по композиции крупных сооружений в известной фирме «Cross & Cross». Большой интерес представляла его работа по создаваемой им монографии небоскребов, так даровитый россиянин увлекался в беседах с коллегами и в переписке со своим намеченным издателем монографии Лукомским в Париже!

Печальную, безвозвратную утрату понесли мы, особенно близкие ему бывшие академики, также местные архитектурские бюро преждевременной смертью этого даровитого художника и единомышленника. Царство ему Небесное, творцу и идеалисту!

И. М. Пальмов, племянник и бывший помощник известного в России придворного архитектора и живописца А. С. Хренова, провел в северной столице начало своей карьеры, а во время войны был определен на военно-инженерную службу, дослужившись до высокого чина при Генеральном штабе, воздвигая всякого рода сооружения стратегического свойства, будучи позже переброшенным в Галлиполи, Турцию, для проектирования лагеря после войны, а в Константинополе наблюдал за постройками городских зданий.

В конце 20-го и начале 21-го года совершал поездки по Болгарии, Югославии, Эгейским островам, Малой Азии, Египту, Абиссинии, Индии. Затем Пальмов остался в Шанхае, Китае, где архитектор Хренов использовал его в качестве сотрудника при постройке большой гостиницы, жилых домов и промышленных зданий.

Прибыв в Америку, П. получает звание архитектора и права в штате Вашингтон и поступает в г. Seattle в бюро арх. R. D. Rogers, где вскоре поднимается с положения чертежника и прожектора в его сотрудники.

В 1931 году мы уже видим молодого зодчего на высоте самостоятельной практики, которая безостановочно развивается и поныне. Чего и для кого он только не строил! Его блаженной памяти дядюшка, художник Хренов, наверное, налюбовался бы на него при виде столь серьезного, ревностного последователя в области архитектуры, приносящего так много пользы в приютившем его далеком Западе, несомненно, став среди нас, выходцев из России, в первые ряды своих коллег.

Далее уроженка С.-Петербурга Е. М. Самсонова-Каминская в 1917 году получила там диплом архитектора, окончив

Женский политехнический институт, и прибыла в Америку в 25-м году из Сербии, поступила на службу Организации железных дорог; по прошествии восьми лет г-жа К. устраивается чертежницей по типографии, занимаясь планировкой города, а вечерами посещает архитектурные курсы. Во время войны пришлось работать в качестве механической чертежницы во флоте, посещая вечерние курсы по искусству, промышленности и коммерции. Не подлежит сомнению, С. К. очень привязана к зодчеству и всегда проявляла много стараний, чтобы добиться в этой отрасли благоприятных результатов.

К числу способных добросовестных тружеников в нашей художественной области следует отнести Г. К. Коруну, которому, к сожалению, не удалось получить звание, но кто, тем не менее, многие годы набирался опыта, непрерывно служа успешно в первоклассных бюро, и доказал этим свою неизменную преданность зодчеству.

Другой выдвигающийся работник на нашей ниве, окончивший в свое время Императорское училище правоведения, — это архитектор здешнего диплома от I. C. S. Ю. А. Родзевич, прибывший в Америку в 30-х годах и начавший вскоре свою собственную практику, продолжавшуюся с 1936 по 1940 г., а затем поступивший в большую фирму в Baltimore, штата Maryland, где уже несколько лет числится партнером архитектора J. R. Edmunds, работая над крупными проектами и наблюдая за интересными постройками, набираясь превосходного профессионального опыта. Несколько лет тому назад ему удалось выстроить на окраине указанного города свой очаровательный особняк, а в настоящее время строит самостоятельно несколько домов.

Еще одним энергичным, способным питомцем той же славной Академии художеств, выпуска до Первой мировой войны, из мастерской проф. А. Н. Померанцева является Р. Н. Верховской, лауреат и заграничный пансионер ИАХ.

После участия в войне он в 1922 году прибыл из Кавказа в Югославию, где главная деятельность молодого зодчего и скульптора происходила в Белграде под покровительством Е. В. короля Александра и по службе в правительственных учреждениях. Разные проекты и сооружения памятников и дворцовой архитектуры, а главное, в роли зодчего и скульптора семи видных национальных памятников и мавзолеев Великой войны, некоторых — исполинских размеров. Понятно, эти труды сильно выдвинули одаренного выходца из Руси;

предки его происходили от князя Мстислава Удалого XII-го века.

Итак, наконец, в 1938-м году Верховской появляется на американском горизонте, устраивает удачную выставку в Архитектурной лиге Нью-Йорка, развивает композиции рисунков часовен, церквей, иконостасов и более крупных храмов, тоже для церковных росписей, — все в разных городах Восточных штатов. Его ревностное отношение к церковному искусству венчается успехом и постановлением Русской православной митрополии Америки и Канады назвать Верховского своим консультантом-художником — Consulting Artist.

Несколько церквей по его рисункам строятся архитекторами, имеющими на местах профессиональные права. Плодотворная десятилетняя работа дает художнику возможность собрать массу интересного эскизного и проектного материала, чертежей и акварелей для устройства повторной выставки в той же Лиге в январе текущего года, обвенчавшейся также полным успехом: доказательством послужила оценка в печати и похвальный отзыв данного архитектурного клуба.

На основании всего изложенного о продуктивной и яркой деятельности Верховского надо отдать полную справедливость, что в его лице мы видим неугомонного труженика на поприще церковного зодчества, зажившего вновь в восточных штатах Северной Америки, и, конечно, пожелать ему всякого дальнейшего успеха и процветания его творчества на славу дорогого искусства.

Один зодчий, прибывший из Москвы лет 20 тому назад и временно успешно работавший в нью-йоркских бюро, был Д. М. Олтаржевский, оставивший достойный след в виде своего иллюстрационного художественного труда — видов этого гигантского города, рисунков современного Вавилона. Он также состязался на большом конкурсе и получил значительную премию.

В Канаде, в городе Торонто, основался барон Б. Г. фон Гук, окончивший до I-й мировой войны политехникум в г. Риге, Лифляндии, по архитектуре. Строил и служил ф. Г. в разных канадских промышленных центрах и торговых предприятиях. Где он деятелен в последние годы, сказать трудно, ибо о себе не сообщает. Несколько лет тому назад он поселился в восточном районе Канады, построив в собственном имении свое жилище.

Н. Л. Павлов, обещавший стать успешным работником по изыскной архитектуре и художественным иллюстрациям, получил диплом в Pennsylvania University, кажется, одновре-

менно с Б. И. Рябовым, служил несколько лет в большом офисе York & Sawyer, где рисовал перспективы, и надо сказать, с пониманием и хорошим вкусом. Покинув здешний центр, женившись, П. остался в окрестностях г. Baltimore, Maryland. Давно о его дальнейшей деятельности ничего не слышать.

Л. В. Горянский, бывший студент Cornell University, по окончании его в 1926, примерно, году одно время служил здесь у первоклассных архитекторов Cross & Cross, а затем с семьей переехал в окрестности г. Boston, Massachusetts, где в городе St. Andover и основал свой постоянный очаг; там он посвятил себя живописи, а архитектурой, поскольку слышно, не увлекается.

Для продолжения повествования о данной, последней группе коллегии, т. е. «новых молодых всходов», автору очерка надлежит перечислить тех, кто по счастливым местным обстоятельствам и солидному попечению со стороны нью-йоркских культурных учреждений имел столь редкие возможности получить образование в Соединенных Штатах, пользуясь выдачей стипендий основанным в те годы Русским студенческим фондом, когда к американским берегам прибывали эмиграционные волны, выбрасывавшие молодые силы, алчущие избрать профессиональные отрасли для своего благополучного преуспеяния на чужбине.

К этому списку принадлежит немало юных, сравнительно, сил, среди которых большинство встало давно на ноги и промышляет на славу дорогого искусства.

Краткие данные такого контингента наших специалистов добыты из Центрального органа студенческого фонда, почему представляется возможность перечислить их по алфавиту: А. А. Артвэй — в одном из военно-морских портов; О. И. Деворн работает в авиационной фирме; А. А. Голицын состоит директором-художником [на] кинематографическом предприятии в Калифорнии. По этой же линии подвизается П. П. Гнучев в качестве сценариста-рисовальщика в Hollywood, на Западе.

Далее следует П. В. Обнинский, прошедший курс по архитектуре в Колумбийском университете, и, прослужив ряд лет в одной из известных здесь контор, перебрался в Калифорнию; там вскоре стал самостоятельным, владельцем собственного жилища, а со времени последней войны занимал должность архитектора-ассистента по кораблестроению.

Зодчий Н. Н. Оводов служит в Нью-Йоркском домостроительном управлении, начиная с 1934 года. В этом крупном

и весьма прогрессивном учреждении молодой Оводов участвует в проектировании 49 больших проектов для жилья и здравоохранения; все это одновременно с работой по частным проектам для особняков в штате Connecticut.

Через несколько лет по прибытии сюда он изучает архитектуру в Колумбийском университете, который оканчивает в 1932 году, попутно проходя курс Beaux Arts Institute of Design в Нью-Йорке, где получает награды I-ой и II-ой медали.

К чести Оводово надо сказать, что он добился всех архитектурских прав в штатах Нью-Йорк и Коннектикут.

Следует далее упомянуть о Г. Р. Вирэне, бывшем гардемарином, сыне известного русского адмирала. Этот юноша прибыл в Америку из Японии в 1921 году, поступил в Технологический институт в Бостоне на архитектурный отдел, который спустя два года окончил с высшими степенями; затем направился в Verdun во Франции, где работал по восстановлению памятников. Вернувшись в Соединенные Штаты, Вирэн служил продолжительное время в большой бостонской промышленной фирме Stone & Webster. В 1934-м году поступил на государственную службу, где пробыл 12 лет в качестве архитектора в Public Housing Authority, а в настоящее время вернулся к разнообразной архитектурской деятельности в очень солидной конторе здесь, в Нью-Йорке. Остается лишь пожелать и этому зодчему дальнейшего преуспеяния в своем поприще.

К. А. Перцов служил тоже на авиационном заводе И. И. Сикорского. В. А. Присадский на далеком западе Сев. Америки работает по профессии в разных фирмах. Г-жа Г. А. Проскурякова занята в качестве архитектурного чертежника. Л. Г. Шах-Назаров служил во время 2-ой мировой войны в Морском ведомстве. Г-жа Е. Толмачева занимает должность в Metropolitan Museum of Arts в Нью-Йорке. И. Ф. Захаров сравнительно давно вышел на арену и состоит консультантом-архитектором-художником в большом предприятии. Л. Н. Зайцевский занимает место в качестве архитектора в известной фирме Stone & Webster в шт. Massachusetts.

Такой перечень следовало бы дополнить еще рядом других, ставших здесь архитекторами, работающими с успехом в разных направлениях, но, к величайшему огорчению составителя данной статьи, трудно с ними связаться за неимением их настоящих мест пребывания.

Поэтому желательно отнестись снисходительно, признав таковой пробел оправданным, не теряя, однако, надежды, что со временем подобный недочет сможет быть изглажен достойными внимания дополнительными сведениями, наравне с теми, которые служат содержанием данного очерка.

Читатель, знакомившийся с очерком, позволит теперь автору закончить свою повесть о коллегам, большинство коих он знал лично и со многими встречался или переписывался и до сих пор в сношениях, причем представить некоторые личные переживания и наблюдения, а потому перейти на личную форму изложения.

Поскольку я старался в узких рамках обрисовать картину роли и трудов русских выходцев, деятельных зодчих в Америке, данный доклад можно было бы считать неполным, не коснись мы тех чужестранных условий, в которых мы волею судеб оказались, в большинстве случаев врасплох, вопреки ожиданию, наклонностям, вкусам, понятиям и вообще подготовке.

Приведу сначала, казалось бы, малозначительные факты из личных опытов второго моего посещения Нового Света в 1904 году, время Всемирной выставки в St. Louis, Missouri, когда меня занесло в Калифорнию. Недалеко от Сан-Франциско, в Берклэй начинал расти университет. Когда тамошний архитектор ознакомился с моей коллекцией красочных композиций в духе Beaux Arts, он посоветовал на берега Тихого океана не переселяться ввиду «большой конкуренции...» (?)

Когда в последний приезд сюда в 1920-м году я направился в секретариат Архитектурной лиги в Нью-Йорке, мне заявили, что для выставок вообще жюри считается почти исключительно с эскизами и проектами, основанными на реальных данных предвидимых предприятий, отнюдь не продукты индивидуальной фантазии. (Sic!) Следовательно, вновь фиаско...

В период последнего местного застоя в художественной архитектуре, начавшегося в 1929 году, я предложил издателю одного из здешних ежемесячных журналов уделять в каждом выпуске хотя бы несколько страниц, на которых могли бы появляться оригинальные кроки, продукты свободного творчества в границах, конечно, логики и изящества. И опять «глас вопиющего в пустыне».

Не понятно ли всякому творцу свободной мысли и чувства, особенно русскому художнику, которому так много сулили неограниченные возможности, коими благословлялись

наши таланты у себя на Родине, вспомним хотя бы наши журналы «Зодчий», «Ежегодник» и др., что здесь, далеко за границей, в стране долларов и обещанных таких же «шансов», нас ожидали кажущиеся противоречия, для нас — контрасты. Почему эти явления? Оставалось непонятным.

И так выходило, что наравне с гостеприимством и доброжелательством по отношению к пришлому элементу практиковалась некоторая осторожность, питалось некоторое недоверие, м. б. даже зависть. Всюду так, пожалуй? Однако многих это ставило в тупик: следовательно, «в чужой монастырь со своим уставом не лезь!» Приспосаблийся к новым условиям как можно быстрее; главное — не теряй бодрости духа. Смело вперед!

Между прочим, по закону Америки каждый штат требует для многих профессионалов, в том числе и для архитекторов и инженеров, свой особый местный диплом для права практиковать. Разумеется, и этому разумному требованию надо было многим из нас подчиниться. Нелегко пришлось проходить через все такие фильтры. Став гражданами, мы подвергались официальному экзамену и, лишь выдержав его, получали аттестаты от соответствующих университетов и Отдела народного просвещения.

Тогда становится понятным, что тем, которые здесь начали карьеру в сравнительно молодом возрасте, удавалось легче и быстрее, безболезненно приспособиться к новым положениям, взглядам, вкусам, приемам, усвоить новый язык... Зато зодчим старого закала, с закореневшими нравами, понятиями и обычным применением их опыта, знаний и способностей школа новая являлась задачей очень сложной и подчас, несмотря на все гостеприимство и приятное отношение милых, иногда влиятельных американцев, казалась не под силу, нерешимой.

В заключительном аккорде нашей культурно-исторической драмы в эмиграции могут прозвучать ноты как торжества победоносного прохождения через все препоны и перипетии, так и явных следов от непокладемого труда, стараний, а главное, служения высоким целям великого благородного Искусства Архитектуры на пользу приютившей нас страны, куда перебросило стихийными политическими порывами, а в общем итоге, все же на славу мирового прогресса.

Несмотря на множество препятствий на пути и затруднений, большинство пробило себе дорогу, а что спасло и обвенчало успехами — это русская прирожденная выносливость, приспособляемость, ревнивое и честное отношение к изуче-

нию новых отраслей и к служебным обязанностям, дисциплина духа, а подчас и своеобразный подход к делу, изворотливость, изобретательный ум. Итак, «жив курилка!» — говорили у нас на Руси.

Этим, думается, и здешние русские зодчие, влившиеся в американскую профессиональную среду и деятельность, одновременно, иногда и совместно с собратьями инженерами, внесли каждый по-своему, по мере своих дарований и характеру, преследуя свои индивидуальные цели, а все в совокупности внесли [в]клад, благодаря которому мы удостоились признания как способные сотрудники и сподвижники в культуре Нового Света. То наша гордость и счастье!

Нью-Йорк. Марта 21-го 1949 г.

Список зодчих, о которых упоминается в очерке

- † Бергезен Иван В.
- Виррих Владимир Эрнестович
- Захаров Алексей Александрович
- Виррих Эрнест Францевич
- † Мельцер Роман Федорович
- Саринен Элиел
- Васильев Николай Васильевич
- Рябов Борис Иванович
- Гинц Георгий Евстафьевич
- де Постельс Федор А. Федорович
- † Гвоздев Николай Николаевич
- Родзевич Юрий Адольфович
- Верховской Роман Николаевич
- Олтаржевский Давид М.
- Барон фон Гук Борис Гвидонович
- Павлов Николай Леонидович
- Горянский Лев Владимирович
- Обнинский Петр Викторович
- Оводов Николай Норманович
- Вирэн Георгий Робертович
- † Прокопович Евгений Григорьевич
- Корун Георгий Калининнович
- Самсонова-Каминская Елизавета Макаровна
- Денисов Константин Хрисанфович
- Владовский Александр Игнатьевич
- Лопатин Владимир Михайлович

Дубинский М. Х.
 Андросов Василий Михайлович
 Браиловский Леонид М.
 Лукомский В.
 Артвэй Александр Андреевич
 Деворн Олег Иванович
 Кн. Голицын Александр Александрович
 Гнучев Петр Петрович
 Перцов Константин Александрович
 Присадский Всеволод А.
 Проскуракова Татьяна Авенировна
 Шах-Назаров Леонид Г.
 Пальмов Иван Михайлович
 Захаров Иван Федорович
 Толмачева Елена
 Зайцевский Леонид Николаевич

Профессора Императорской Академии художеств

Бенуа Леонтий Николаевич
 Померанцев Александр Никанорович

СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ Р. Ф. МЕЛЬЦЕРА

Редеют ряды ветеранов дореволюционной российской культуры нашей эпохи.

Неожиданно ушел в лучший мир маститый зодчий Роман Федорович Мельцер, достигнув весьма преклонного возраста. Он родился в С.-Петербурге в 1860 году. По окончании там Коммерческого училища, поступил в архитектурные классы Императорской Академии художеств, где окончил курс наук в 1884 г., а три года спустя получил звание художника I-ой степени.

Род Мельцер был известен своим трудолюбием и способностями к искусным промыслам. Отец Романа Федоровича, весьма образованный человек, прославился в бронзовом и мебельном деле: этой отрасли покойный со своим братом Федором Ф. вскоре дали большой размах. Все же центр тяжести в стремлениях молодого архитектора лежал в зод-

честве. Послужив некоторое время у профессора Гун, М. удалось получить работу от ректора Академии Резанова.

В 1893 г. О-во архитекторов уполномочило Р. Ф. направиться в качестве его представителя в С. Штаты, где тогда была Всемирная выставка в Чикаго. По возвращении он сделал доклад в Философском о-ве в СПб о своих впечатлениях. Вскоре путешественнику было предложено поведать о Новом Свете государыне императрице Марии Феодоровне.

С этого времени началась карьера Р. Ф. при Дворе. Первыми шагами в этом направлении, после смерти Его Величества Александра III-го, оказались отделка помещений в Аничковом дворце в ноябре 1894 г. для вошедшего на престол императора Николая II, а впоследствии и царских покоев в Зимнем дворце. Многим памятна величественная, богатая ограда, окружавшая обширный сад при этом дворце, — это было произведение того же счастливого зодчего, приобретшего в столь краткий срок со времени выхода из Академии известность, обеспечивавшую успех в избранной им профессии.

Возрастающей славе способствовала одновременно среда русских крупных богачей, как Терешенко и Бродского в Киеве, графа Уварова, предводителя дворянства, Шестакова, дир. банка в СПб, Каменского, пароходовладельца в Перми, Нобель, нефтепромышленника, Фолленвейдер, поставщика Двора е. и. в. в столице и других. Такие состоятельные заказчики поощряли опыт и талант зодчего, строившего им роскошные особняки.

К новой удаче привело участие Российской империи на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. Правительство поручило Р. Ф. создать павильон для русских отделов. Башни и терема кремлевского типа сильно выделялись своею оригинальностью среди иных сооружений общеевропейского характера. По возвращении на родину М. выстроил себе большой своеобразный особняк на Каменном острове из бревенчатого сруба.

Несколько лет спустя Р. Ф. был осчастливлен монаршею милостью, а именно, званием архитектора высочайшего Двора.

К дальнейшим достижениям в области столичной архитектуры надо причислить его участие со своим братом Эрнестом Федоровичем, военным инженером, в проектировании Ортопедического института, построенного перед началом войны дворца великого князя Михаила Александровича.

В это же время последовало высочайшее поручение придворному зодчему составить проект монументального Дворцового моста.

Наряду со всей этой обширной деятельностью М. успевал энергично и умело участвовать в делах мебельной фабрики фирмы Мельцер, удовлетворявшей тогда самым изысканным требованиям художественной промышленности.

Сначала помещения в Зимнем дворце, а затем и в царско-сельской резиденции украшались работами из означенного первоклассного предприятия.

Во время войны эта же фирма организовала при фабрике завод, производивший пропеллеры для аэро- и гидропланов, гранаты и проч., а также части для сборных ангаров.

Однако дни расцвета и славы наших культуртрегеров были сочтены в России-Матушке... Разбушевавшаяся революционная стихия неудержимо вытолкнула их в 1918 г. из атмосферы Петрограда, и в бурную осеннюю ночь на рыбацьем паруснике Р. Ф. со своим приемным сыном, инженером электротехником Иваном Ивановичем Трофимовым-Мельцер, переплыл Финский залив, и оба благополучно выбрались на берег Финляндии, затем через столицу Швеции наконец прибыли в Берлин. Там они принялись снова за «дело» при содействии Нобель и участии русских прежних своих мастеров, оборудовав мастерскую изящной мебели и разной утвари. Удачные результаты и, казалось, обеспеченная служба сына у известных Сименс и Шукерт навели М. на мысль поиспытать дальнейшего счастья в Америке.

Итак, в 1921 году Р. Ф. приезжает в Нью-Йорк, встречает здесь коллег и знакомых среди эмигрантов, основывает свою студию и успешно продает свой фабрикат, доставленный из Германии.

Через сравнительно короткое время М. приобретает приятелей, знакомится с местными архитекторами, временно служит в офисе г-на Ламб, удостоивается архитектурного диплома от Университета штата Нью-Йорк и получает право проектировать и строить. Восстанавливается таким образом практика, нарушенная было в продолжение более пяти лет. Новые связи, новые горизонты и фантазии — и опять забилась врожденная струя творчества! Другие нравы, приемы и рутины, мало схожие с родными, чужая обстановка, новый язык — все как бы начинание сызнова. На помощь отцу прибыл сын. Усилия удвоились во всех направлениях. Роскошный товар продавался, получались одновременно заказы на отделки ресторанов и клубов в Нью-Йорке, также на состав-

ление эскизов и проектов, рисовались жилые дома, церкви, таковыя также строились. Нередко Р. Ф. увлекался составлением конкурсных проектов и т. д., во всем прилагались старания развить вновь интенсивное профессиональное служение, веря в большой полет в стране неограниченных возможностей.

Можно смело сказать, что за первые 15 лет своего пребывания на чужбине М. не покладал рук, внося по мере сил вклады в культуру приютившей его новой страны, и боролся с невыгодными условиями как истый воин на ратном поле.

К довершению сложной жизни получилась новая неожиданная преграда, повлиявшая на деятельность столь многих зодчих в Америке, — это общее затишье в делах по всей стране и задевшее катастрофическое строительство. Не будь такой заминки, бюро М. и сына наверное смогло бы подняться на желанную высоту.

Но как злой рок — судьба решила иначе. Работать становилось все труднее. На службу, связанную с Нью-Диль, т. е. W. P. A. и проч. было не под силу престарелому специалисту, работа в роли чертежника не могла подойти вовсе...

Прекращение деятельности стало очевидностью. Сыну пришлось поступить на службу, дабы не зависеть продолжительно от благотворительных учреждений.

Кто знал Р. Ф., тому становилось тяжело на душе, горько и больно, что последние годы столь способного художника были полны трагизма. Сильная, богато одаренная, религиозная натура, недюжий характер, все данные капитулировали под бременем грозных условий, причем во второй раз в судьбе такой кипучей, многогранной жизни.

Не верится, что еще за несколько дней до непредвиденной, внезапной кончины Р. Ф. в живой беседе с пишущим эти строки признался, что он хочет «работать», что надо что-нибудь «делать»!

Затем, вспоминая значение нашей неопенимой Alma Mater на берегу красавицы Невы, его поразительно блестящие слова были: «Величайшая, знаменитая Академия... да потому, что она учила идеалам искусства!»

Р. Ф. бесспорно принадлежал к числу редких личностей. Его всестороннее образование, жизненный опыт, наблюдательность, впечатлительный ум, неподражаемая способность рассказчика, его красочные описания, его увлекательные речь и мысли — все оставляло неизгладимую печать в памяти знавших его.

Покойный, искренний русский патриот, глубоко чтит драгоценнейшую память своего обожаемого монарха, великого мученика, с которым мысленно никогда не расставался. Р. Ф., понимая душу и чаяния русского православного народа, не переставал мечтать о возвращении в любимое отечество, каковое он помнил по давнему лучезарному прошлому, — неутомимый труженик верил в возрождение могучей Святой Руси и спасение его христианского народа.

Как трудно теперь привыкнуть к мысли, что, здесь живя, встретить и услышать дорогого коллегу и друга, Романа Федоровича больше не придется...

Ведь он в последний раз взглянул,
И навсегда умолк, заснул...
Душой поднявшись к небесам,
Тоску и грусть оставил нам.

Мир праху достойнейшему ратнику на благо благородного искусства и прогресса.

Нью-Йорк. Мая 5-го 1943 г.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Ф. Ф. де Постельс

В нашей эмиграции, рассеянной по всему свету, есть много замечательных русских людей, которые живут между нами, но мы часто их просто не замечаем.

Многие стали популярными и получили мировую известность, других особенно любят и знают, об иных говорят меньше.

Есть в эмиграции и удивительно оригинальные и талантливые по природе натуры, богатые духовной насыщенностью.

К числу таких людей принадлежал Федор Федорович де Постельс. Природа щедро наделила его талантами живописца, которые получили проникновенное развитие в «тонком» стиле рисунка, в удивительной графике, в разнообразных композициях, где исключительная тонкость пера совпадает с тонкой композицией всего замысла.

Так создалась целая художественная школа де Постельс — удивительная живопись архитектуры, зданий, мостов, церквей, школ, госпиталей, городов... паутина линий, сфер, бесконечных перспектив.

Рисунок полон живой жизни благодаря именно этим перспективам, где много воздуха, пространства, объема.

Не удивительно поэтому, что Ф. Ф. де Постельс отдает много душевных сил для разработки именно этих перспективных проблем и написал целый ряд работ по перспективе, среди которых пользуется большой известностью книга: «Fundamentals of Perspective».

Но этого было мало, и Ф. Ф. захотел уточнить разработку методов перспективы, сделать ее не индивидуальной работой по созданию рисунка, а методом научного подхода к этой проблеме, создав ряд интересных аппаратов для разрешения вопросов перспективы при решении тонких композиций графики.

Хотя Ф. Ф. жил в Америке с 1920 г. и многим ей обязан, однако полный расцвет таланта и духовного развития он получил в старой императорской России.

Богатая натура Ф. Ф. не останавливается однако только на художественной и общественной деятельности, он интересуется философией и наукой, посвящая много времени созданию «универсального плана человеческого знания», где в исторической перспективе, от древнейших времен до нашего времени, собраны, как ветви великого дерева, все разнообразные человеческие знания.

Ф. Ф. де Постельс много интересовался также работами Общества по охране русских культурных ценностей во Франции, работу которого он высоко ценил.

Из жизни ушел большой и интересный человек. Потеря его незаменима, а лично я теряю с ним любимого и старшего друга.

Александр Кириллов

Федор Федорович (Фридрих — Август Фридрихович) фон Постельс. 1873—1960. Родился в Петербурге в семье директора Лесного института Ф. А. фон Постельса. Питомец гимназии К. И. Мая. Окончил в 1900 году Академию художеств по мастерской Л. Н. Бенуа. Работал архитектором детских

приютов, Общества поощрения рысистого коннозаводства и промышленных предприятий, был членом ряда архитектурных обществ. Первая крупная постройка фон Постельса — доходный дом герцога Н. Н. Лейхтенбергского на Б. Зелениной улице, 28 (1904—1905) — стала одним из центральных произведений петербургского модерна. Она выделяется оригинальным и экспрессивным лепным декором и крупными мозаичными панно, выполненными мастерской В. А. Фролова. В формах модерна были построены доходные дома А. И. Ерошенко (Басков пер., 5; 1905) и И. Ф. Смирнова (2-я линия, 29; 1906—1907), собственный дом архитектора на Каменном острове (1908—1910) и дача доктора Д. М. Цвета в Сестрорецке (1910), не сохранившиеся дачи С. В. Чудинова и Л. Чинизелли на Каменном острове и здание гимнастического общества «Пальма» на Крестовском острове (все — 1909 год). Примером безордерного неоклассицизма является дом на 3-й линии, 18 (перестройка 1907 года), интересным образцом внутриквартальной застройки — корпуса во дворе дома по улице Чехова, 4 (1911—1915). Работая в области промышленной архитектуры, фон Постельс осуществил в период между 1908 и 1915 годами ряд сооружений для бумагопрядильни Г. Смалла и тигельного завода К. П. Моргана, расположенных в Зеленковом переулке, а также склады-холодильники торгового дома «Бр. Вестей» в Петербурге (ул. Шкапина, 43—45) и в Москве.

В 1918 году семья фон Постельса уехала из Петербурга. Жена архитектора, Мелания Иосифовна, с дочерью Еленой и двумя сыновьями отправилась в Швейцарию, где с 1893 года жила сестра Федора Федоровича — Магдалина (скончалась в 1937 году). Фон Постельс с сыном оставались некоторое время в Крыму. Там архитектор пытался работать: проектировал курорты для Кавказа, города-сады на юге России. В 1920 году он с сыном уехал в Европу, а оттуда — в Нью-Йорк, куда в течение последующих двух лет перебралась вся семья. Ранее фон Постельс уже трижды бывал в Нью-Йорке — в 1900, 1904 и 1910 годах. Теперь этот город стал для него постоянным местом жительства. Преодолев трудности обустройства в новой среде, Федор Федорович организовал свою творческую мастерскую «Studio of Theodore A. De Postels», которая размещалась по адресу: 644 Riverside drive, N. J. 31.

Василий Михайлович Андросов. 1872 — ? Окончил Академию художеств в 1897 году. Служил в учреждениях Синода и Ми-

нистерства народного просвещения, преподавал в Технологическом институте. Построил доходный дом Ф. Л. Гордеева (ул. Профессора Попова, 32; 1906) и здание Учительского института (Б. Сампсониевский пр., 86; 1914—1915), перестроил и расширил созданный Л. Н. Бенуа особняк Е. Ц. Кавоса на Каменноостровском проспекте, 24/10 (1907, 1912), превратив его в доходный дом.

Леонид Михайлович Браиловский. 1867—1937. Выпускник Академии художеств (1894). Художник-акварелист, сценограф, архитектор и преподаватель. До революции работал преимущественно в Москве. В 1900-х годах создал виллу в Туапсе, надгробные памятники В. С. Калининкова в Ялте и А. П. Чехова в Москве. Академик архитектуры (1916). С 1917 года жил в Константинополе, затем в Белграде, с 1924 года — в Риме. Участник многих художественных выставок.

Николай Васильевич Васильев. 1875 — после 1948. Один из самых талантливых мастеров петербургской архитектуры начала XX века. Окончил Институт гражданских инженеров (1901) и Высшее художественное училище Академии художеств по мастерской Л. Н. Бенуа (1904). Постоянно участвовал в архитектурных конкурсах, получив наибольшее среди своих коллег число премий. Тяготел к стилистике «северного» модерна, создал вместе с А. Ф. Бубырем один из лучших образцов этого направления — дом на Стремянной улице, 11 (1906—1907). Входил в группу авторов торгового дома Гвардейского экономического общества (Б. Конюшенная ул., 21; 1908—1909), в котором, как и в самом известном произведении Васильева — «Новом Пассаже» (Литейный пр., 57; 1912), смело выявлена структура железобетонного каркаса. Главный автор Соборной мечети (1910-е), сочетающей мотивы самаркандского средневекового зодчества с геометрической четкостью и нордической мощью позднего модерна. Построил особняк Савицкого в Царском Селе (1905—1906), здание фабрики «Невка» на Выборгской стороне (1911), участвовал в проектировании дома Дидерихса (Большой пр. П. С., 104; 1912—1914) и жилого комплекса «Бассейного товарищества» (ул. Некрасова, 58—60; 1912—1914). Совместно с А. Ф. Бубырем возвел в Таллинне Немецкий театр, особняк и завод А. М. Лютера, совместно с А. И. Ржепишевским в Харькове — Кушеческий банк и гостиницу «Астория» (начало 1910-х годов). Проектировал также для Екатеринбург-

га, Перми и других городов. В 1918—1923 годах жил и работал в Крыму, Турции и Сербии, затем — в США.

Эрнест Францевич Виррих. 1860 — после 1948. Видный мастер архитектуры рубежа XIX—XX веков. Учился в Академии художеств сначала на живописном, затем на архитектурном отделении. Академик архитектуры (1908). Построил Успенский собор в Омске (1891—1898) и ряд сооружений Всероссийской выставки 1896 года в Нижнем Новгороде. В Петербурге создал особняки К. Ф. Штемберга (1898, позднее принадлежал С. Ю. Витте) и Э. К. Липгардта (1898—1899) на Каменноостровском проспекте, расширил Алафузовскую больницу (1897—1900, с П. Ю. Сюзором) и Женскую рукодельную школу (1903—1904). Крупнейшее произведение Вирриха — комплекс зданий Политехнического института (1900—1902). Руководил возведением торгового дома Гвардейского экономического общества (Б. Конюшенная ул., 21; 1908—1909), вместе с А. И. Зазерским разработал пространственно-планировочное решение жилого комплекса «Бассейного товарищества» (ул. Некрасова, 58—60; 1912—1914). Виррих одним из первых в Петербурге использовал в гражданском строительстве пустотелые бетонные блоки и монолитный железобетонный каркас.

Александр Игнатьевич Владовский. 1876—1950. Окончил Академию художеств (1903). Участвовал в создании особняка Н. В. Безобразовой на Моховой улице, 34 (1902—1904, с Ю. Ю. Бенуа). Наиболее интересная постройка Владовского — жилой дом на Малом проспекте П. С., 32 (1907—1908). С 1908 года — архитектор Кренгольмской мануфактуры, возвел в Нарве здание больницы. Автор зданий биржи и кинотеатра в Астрахани. После 1919 года работал в Эстонии как архитектор, художник-акварелист и литератор. Построил жилые и общественные здания в Таллинне, православные церкви и часовни в его пригородах и в Изборске.

Георгий Евстафьевич [Григорий Евграфович] Гинц. 1879 — ? Окончил Академию художеств (1904). Основные петербургские постройки: больница В. Б. Перовской для бедных (пр. Шверника, 12, корп. 3; 1911—1912, с В. И. Ван-дер-Гюхтом) и доходный дом на 15-й линии, 86 (1913). Редактор «Архитектурно-художественного еженедельника» (1914—1917).

Борис Гвидонович фон Гук. Инженер-архитектор, воспитанник рижского Политехникума. В 1910-х годах проектировал в Петербурге производственные сооружения Минного завода на Чугунной улице, механического завода Г. А. Лесснера и Снарядного завода на Выборгской набережной.

Константин Хрисанфович Денисов. 1873 — ? Выпускник Академии художеств (1902). Спроектировал доходный дом на Коломенской улице, 40 (1904). Работал в Харбине (с 1907 года), где построил здание Железнодорожного собрания, а также в Калуге.

Михаил Хаимович Дубинский. 1877 — ? Окончил Академию художеств (1904). Основные сооружения: здание Николаевской морской академии (11-я линия, 8; 1905—1907) и доходный дом Эстонской лютеранской церкви (ул. Декабристов, 54/1; 1909—1911). Построил также дома на Серпуховской улице, 14 (1909) и Б. Пушкарской улице, 13/5 (1910), выполнил отделку интерьеров особняка великой княгини Ольги Александровны (ул. Чайковского, 46—48; около 1910 года).

Алексей Александрович Захаров. 1882—1967. Выпускник Института гражданских инженеров (1907). Был совладельцем кирпичного завода «Наследники А. В. Захарова», архитектором страховых обществ. Автор ряда домов в формах модерна (ул. Салтыкова-Щедрина, 49; 1909—1910; пр. Римского-Корсакова, 115, ул. Куйбышева, 14, Нарвский пр., 19, Гаванская ул., 4; все — 1912—1913). Особенно интересен дом Захаровых (Клинский пр., 17/19; 1912—1913) с эффектными полихромными фасадами, включающими крупномасштабные майоликовые композиции. С 1913 года жил и работал в США.

Владимир Михайлович Лопатин. 1869 — ? Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1895) и Академию художеств (1898). Служил в Контроле Министерства Императорского двора, состоял секретарем, затем председателем Общества взаимопомощи русских художников. В 1899—1900 годах возвел доходный дом на Б. Зелениной улице, 3, перестроил жилой дом Придворного конюшенного ведомства на Б. Конюшенной улице, 2. Автор здания Эстонской школы в Гатчине. Летом 1917 года руководил описанием предметов искусства и старины в пригородных дворцах.

Роман Федорович (Роберт-Фридрих) Мельцер. 1860—1943. Выдающийся архитектор и художник-прикладник. Родился в Петербурге в семье прусского подданного Фридриха-Йогана (Федора Андреевича) Мельцера — каретного мастера, основателя мебельной фабрики. Специальное образование получил в Академии художеств (1887). Был художественным руководителем и совладельцем мебельной фирмы «Ф. Мельцер и К^о», архитектором Высочайшего двора. Участвовал в отделке интерьеров императорских дворцов: Аничкова и Зимнего в Петербурге, Александровского в Царском Селе, Нижнего и Коттеджа в Петергофе, Ливадийского. Автор ограды Зимнего дворца, отмеченной Гран-при на Всемирной выставке 1900 года в Париже, для которой создал павильон Азиатской России. В Киеве выстроил особняки Терещенко и Бродского (1890-е). Мельцер — один из лидеров петербургского модерна. В городке Э. Нобеля на Выборгской стороне построил народный дом-библиотеку (1897—1901), особняк, жилые дома и производственные корпуса (1900-е). Замечательными образцами неоромантического направления модерна являются особняки Р. Ф. Мельцера и Э. Г. Фолленвейдера на Каменном острове (1904—1906), ранним примером рационалистической линии нового стиля — Ортопедический институт в Александровском парке (1902—1906). Особняки В. С. Кочубея (Фуриштатская ул., 24; 1908—1910), В. Э. Бранта (ул. Куйбышева, 4; 1909—1910) и великого князя Михаила Александровича (Английская наб., 54; 1910—1913) характерны строгой элегантностью форм и тонкой стилизацией классицистических мотивов. Мельцер возвел также здания Психоневрологического института (ул. Бехтерева, 3; 1910—1913) и доходный дом А. Жуэна (наб. Мойки, 58; 1913—1914), проектировал архитектурную отделку Дворцового моста.

Александр Сергеевич Хренов. 1860 — ? Видный зодчий периодов поздней эклектики, модерна и неоклассицизма, художник-акварелист. Работал архитектором Исаакиевского собора (с 1888 года), Общества взаимного кредита уездного земства, для которого перестроил здание на Итальянской улице, 8 (1893—1894). Преподавал в рисовальной школе Общества поощрения художеств, входил в правление Общества русских акварелистов. Акварели Хренова анималистического жанра собирал его патрон великий князь Николай Николаевич-младший; император Николай II заказал художнику серию, посвященную царской охоте. Хренов состоял

членом Техническо-строительного комитета МВД, гласным Городской думы. Построил или реконструировал около 40 зданий в Петербурге. Среди них особняк М. Ф. Тещнер на Тверской улице, 5/2 (1903—1904), доходные дома на улице Салтыкова-Щедрина, 9 и 27 (1898), Фурштадтской улице, 47/11 (1900), Невском проспекте, 140/2 (1901—1902), улице Восстания, 1 (1902—1903), улице Рубинштейна, 4 (1904), 2-й Советской улице, 106 и 14/4 (1904—1905), на Литейном проспекте, 46 (дворовые корпуса, 1908—1912), Московском проспекте, 4 и 6 (1910—1911), Каменноостровском проспекте, 22/11 (1910—1912). Возвел ряд домов на Таврической улице (№ 17, 1901—1902; №№ 5, 7 и 11, 1908—1909; № 3, 1914). Наиболее известны дом С. В. Муяки в Ковенском переулке, 17/18 (1902—1903) и дворец великого князя Николая Николаевича на Петровской набережной (1909—1910). В 1920-х годах жил и работал в Китае.

А. М. БЛИНОВ

С. М. Вяземский — собиратель, краевед и историк города (К 100-летию со дня рождения)

В июне 1995 года исполнилось 100 лет со дня рождения Сергея Михайловича Вяземского (1895—1983), петербургского краеведа, историка, коллекционера.

Он прожил долгую и трудную жизнь. Вяземский родился 18 июня 1895 года в селе Барятино вблизи уездного города Данкова Рязанской губернии (ныне Липецкой области)¹ в семье священника местной церкви. «Моя фамилия, — писал Сергей Михайлович в одном из писем, — не имеет отношения к княжескому роду, не связана с поэтом П. А. Вяземским. Я происхожу из духовного звания, мой отец был сельским дьячком, потом добился звания дьякона, был священником, в советское время снял с себя сан и умер советским служащим. <...> Предки по матери также из духовного звания, как это было прежде в моде: жениться на особах своего звания»². Вяземский рано овладел грамотой, тянулся к книге и на гроши, какие давали родители, покупал детские книжки и открытки с видами Рязани и Данкова. Недаром позднее он отмечал, что коллекционированием занимался чуть ли не с детских лет³.

Любовь к собирательству привил ему в отроческие годы двоюродный дед Терентий Иванович Вяземский (1857—1914) — врач-невропатолог, приват-доцент Московского университета, один из видных русских библиофилов⁴.

Сергей учился в Данковском духовном училище, а затем в Рязанской духовной семинарии, которую закончил в 1917 году. Последующие два года работал сельским учителем⁵.

4 августа 1920 года он был призван в Красную Армию, служил писарем в штабах нескольких пехотных полков, дислоцированных в городе Скопине⁶.

После демобилизации в августе 1921 года уехал в Ташкент, где стал работать преподавателем математики в начальной школе. В том же году поступил в Средне-Азиатский (теперь Ташкентский) университет на экономическое отделение, который успешно окончил в 1925 году⁷.

Летом 1931 года Вяземский с женой Зоей Дмитриевной и дочерьми Ольгой и Татьяной переехал в Ленинград⁸, и вся его последующая жизнь связана с городом на Неве. Здесь он работал преподавателем в Финансово-экономическом и Учетно-экономическом техникумах, затем главным бухгалтером треста наркомата продовольствия. В 1933 году окончил трехгодичный Финансово-экономический институт⁹. С января 1940 года начал работать в Текстильном институте им. С. М. Кирова (ныне Университет технологии дизайна), в качестве ассистента кафедры учета и статистики¹⁰. Там же преподавал латинский язык.

Сергей Михайлович пережил в Ленинграде суровые годы войны и блокады; он служил рядовым финансовой части интендантства при Главном штабе¹¹. В 1945 году после эвакуации Текстильного института вернулся на преподавательскую работу. 3 июля 1957 года он вышел на пенсию¹² и всецело посвятил себя любимому делу — собиранию материалов и распространению знаний по истории и культуре города на Неве.

Еще в середине 30-х годов он увлекся эстрадным театром «Мюзик-Холл» (Итальянская, 13). Особенно Вяземскому нравился талантливый комический актер Александр Бениминов, и он начал собирать о нем и других артистах эстрады газетные и журнальные вырезки, афиши, фотографии, стал покупать патефонные пластинки с записями известных исполнителей классической и джазовой музыки, открытки с видами города, почтовые марки, театральные программы.

Затем Сергей Михайлович начал приобретать путеводители, различные справочники, книги по краеведению и истории Петербурга-Петрограда-Ленинграда, что и стало главным интересом его жизни. «Удивительно интересно, — говорил он, — ходить по старым, еще времен Петра Великого, улицам и проездам, сравнивать их с нынешними, узнавать что-то новое, записывать, делать для себя совершенно неожиданные выводы, готовить материалы, так нужные для многих любителей и знатоков города»¹³.

Сергей Михайлович был хорошо знаком с известными историками города В. Я. Курбатовым (работал с ним в Текстильном институте), Н. П. Анциферовым, П. Н. Столпя-

ским, А. Г. Яцевичем, архитекторами-исследователями А. Н. Петровым, В. И. Пилявским, что, безусловно, сыграло немалую роль в его жизни.

Наиболее активная деятельность Вяземского как собирателя, краеведа и историка города падает на 50—70-е годы. Он собирал всё: газетные и журнальные вырезки, различные записи, письма, театральные и кинопрограммы, экслибрисы, выписки из архивных документов и книг, воспоминания, дневники некоторых горожан, материалы других краеведов (в частности В. Ф. Якубовского). При этом собиратель учитывал то обстоятельство, что даже выдающиеся события находят отражение не только в крупных источниках. Иногда немногословный документ или вырезка из газеты определенного времени может сфокусировать в себе сущность явления — подобно известным дневниковым записям школьницы Тани Савичевой о гибели ее семьи в дни блокады. Такие внешне непритязательные документы оставляют сильное впечатление, они становятся памятью сердца.

В основу расположения коллекционного материала Вяземский положил тематический принцип. Он постоянно дополнял уже имевшиеся «единицы хранения», или «досье», по его определению. Каждому делу был присвоен номер, по которому оно без труда могло быть найдено. Он завел папки с материалами на отдельные улицы, площади, библиотеки, заводы, музеи, театры, дворцы, дома. В них собраны данные о времени прокладки, застройки и благоустройства улиц и проспектов, площадей и набережных, о формировании их современного облика, размещении на них промышленных предприятий и учреждений, учебных заведений и общественных организаций, о строительстве мостов, возведении памятников. По этим материалам нетрудно проследить, как складывалась городская среда. Имеются сведения по истории учреждений и их адресах. С особой полнотой представлены в коллекции сведения по истории улиц центральных районов города. Все 190 домов Невского проспекта с десятками квартир, магазинами, гостиницами, ресторанами, банками, различными организациями имеют свои «биографии». Не столь подробно в собрании описаны только улицы новых микрорайонов города.

Важные исторические события: первая русская революция, февральская и октябрьская революции, первая мировая, гражданская и Великая Отечественная войны — представлены в различных документах. Все разделы коллекции имеют названия. «Лениниана» насчитывает несколько тысяч выре-

зок из газет и журналов, немало фотографий (есть среди них и редкие). Многие документы с богатым «архивным стажем» уже пожелтели от времени. Они рассказывают об улицах и домах, где бывал Ленин, об истории предприятий, носивших его имя, о возведении ему памятников, открытии музеев.

Раздел «Аврора» состоит из 5 частей: постройка, история крейсера, его участие в войнах и революционных событиях, создание и деятельность музея на корабле; «Аврора» в поэзии и прозе, театре и кино.

Крупный раздел собрания — история фабрик и заводов — представлен большим количеством газетных и журнальных статей, фотоматериалов, выписок из архивных документов, книг, различными справками.

Имеются материалы по таким «запретным» в те годы темам, как петербургские церкви и кладбища, а также о судьбе краеведения в конце 20-х — начале 30-х годов.

История города прослеживается и в судьбах его жителей. Так возник важный и интересный раздел «персоналия». Он содержит разнообразные сведения о замечательных людях и простых тружениках города; так, например, в деле об Александре Блоке представлены биографические сведения о поэте, его последние статьи и выдержки из дневников, опубликованные в 20-е и 30-е годы, редкие публикации стихов в периодических изданиях, данные о выходе и иллюстрации сочинений и, конечно, история «Дома Блока» и организация в нем мемориального музея. Следующее дело включает в себе документы о жене поэта Любови Дмитриевне, литературоведе Г. П. Блоке, журналисте М. Блоке.

Вяземского интересовали не только люди прошлых лет, но и современники, поэтому есть в собрании сведения о Николае Тихонове, Галине Улановой, Сергее Лемешеве, Иракии Андронникове, Сергее Орлове, Анатолии Карпове. Все они начинали свой жизненный или творческий путь в Ленинграде.

Свидетель многих исторических событий, Сергей Михайлович постоянно вел записи о просмотренных спектаклях и кинокартинах, о посещениях музеев, различных выставок. Большой интерес представляют и записи бесед с питерскими старожилами, ветеранами войны и труда, писателями и поэтами, историками и архивистами. Все эти материалы органически вошли в его собрание.

Когда коллекция разрослась до больших размеров и не могла помещаться в квартире (в начале 30-х годов Вяземский проживал на Невском проспекте, 132, затем на 2-й Со-

ветской улице, 14), собиратель передал ее в марте 1971 года на хранение в Ленинградский государственный архив литературы и искусства. Здесь ему было предоставлено помещение для хранения материалов и продолжения работы, выделен в помощь сотрудник. На смену тематической рубрики, по которой была построена коллекция, пришел алфавитный принцип систематизации (по ударному слову, как в энциклопедии), была применена система ссылочных замечаний, ибо названия улиц, площадей, переулков, мостов, учреждений и даже порядковая нумерация домов города менялись не один раз. Многие материалы были аннотированы, газетные и журнальные вырезки, другие документы наклеены на паспарту, небольшие части объединены в более крупные дела (их насчитывается 3421), которые отреставрированы и переплетены. Для удобства использования материалов коллекции к ней составлен указатель, а в каждом деле, кроме того, имеется внутренняя опись по разделам.

Коллекция стала своеобразной летописью по истории Петербурга-Петрограда-Ленинграда. Полнее всего в ней представлены сведения о советском периоде, беднее — о дореволюционном времени.

Вяземский всегда стремился «быть с веком наравне». Его часто можно было видеть на научных заседаниях, юбилейных сессиях, совещаниях разного уровня, посвященных истории Петербурга. Основными источниками, откуда он черпал факты и сведения, были книги, брошюры, журналы, газеты. Ни одна книга по краеведческой тематике не проходила мимо него. Он собрал значительную библиотеку, которая являлась составной частью его собрания. В ней имелись такие редкие издания, как книга первого русского краеведа А. И. Богданова «Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заведения его с 1703 по 1751 г.» (СПб., 1779), «Описание Санкт-Петербурга» И. Г. Георги в 3-х частях (СПб., 1794), «Атлас 13 частей Санкт-Петербурга» (1849) Николая Цылова; почти полностью «Весь Петербург» и «Весь Ленинград», многие энциклопедии, путеводители, другие справочники. Это книжное собрание было уникальным. Такой цельности и фундаментальности, по мнению В. Земского, не имелось ни у кого из современников Вяземского, собиравших литературу по истории города¹⁴. Букинист-антиквар П. Н. Мартынов, ознакомившись с библиотекой, оставил такую запись: «За свою длительную книжную практику на антикварном книжном фронте

я такое собрание материалов, с таким большим усердием и любовью собранное, видел впервые»¹⁵.

К сожалению, после смерти коллекционера его библиотека была отделена от документальных материалов: часть книг попала в Музей истории Петербурга, другая — осталась у родственников, немало книг продано, что нанесло непоправимый ущерб наследию собирателя.

К Вяземскому обращались за помощью историки, писатели, художники, артисты, музейные работники, учителя, студенты, букинисты.

Писателю П. Журу, автору книги «Шевченковский Петербург», Вяземский помог выяснить, где встречались Т. Г. Шевченко и И. С. Тургенев. Этим местом оказался дом Вебера (ныне Большая Конюшенная улица, 13). Писатель С. Дангулов сообщал: «Большое спасибо за ту неоценимую помощь, которую он мне оказал своим квалифицированным содействием и советом в работе над циклом рассказов „Ленин разговаривает с Америкой“»¹⁶. Помог Сергей Михайлович и Л. Конисской, работавшей над книгой «Чайковский в Петербурге», разыскать дом, где жила мать композитора. Указал дом, в котором жила в Петербурге в 1887—89 годах известная английская писательница Э. Л. Войнич, автор романа «Овод»; установил места, связанные с пребыванием А. П. Чехова в нашем городе.

Однажды к Вяземскому обратился И. Л. Андронников с просьбой «по чисто ленинградскому вопросу: что такое подъезд Шепелевского дворца? Часть Зимнего? Где этот подъезд? Кто жил в этой части дворца? Кто мог давать бал-маскарад в 1835 году?» На «Шепелевский дом» у коллекционера имелось дело, и он охотно сообщил, что там жил В. А. Жуковский, бывал А. С. Пушкин, поделился другими подробностями¹⁸. Потомок известного полководца Барклая де Толли просил Вяземского уточнить некоторые факты из жизни знаменитого пращура.

Особенно частыми посетителями Вяземского были краеведы, историки и журналисты, писавшие статьи или книги по истории отдельных мест города, фабрик, заводов, учебных заведений. Собиратель вел книгу, в которую заносил фамилии и профессии тех, кто обращался к нему, записывал тему запроса и ответ на него.

Постоянная помощь оказывалась собирателем Музею истории Ленинграда. Старший научный сотрудник Музея Ф. И. Герловина записала 3 февраля 1961 года: «Мы, научные сотрудники Музея, буквально черпаем из коллекции и

ее создателя Сергея Михайловича ценнейшие сведения по истории города и интереснейший иллюстративный материал»¹⁸.

Сам Вяземский широко использовал материалы своего собрания. Он написал десятки статей по истории улиц и домов, которые чаще всего публиковались в «Блокноте агитатора». В нем по инициативе коллекционера была выделена рубрика «Из истории нашего города». Первая его статья «Чехов в Петербурге», написанная совместно с племянником писателя С. Чеховым, опубликована в январе 1960 года¹⁹. В последующие годы там появились статьи об улицах Герцена, Гоголя, Желябова, Жуковского, Олега Кошевого, Маяковского, Ракова, Халтурина, Плеханова, о площади Восстания, о набережных Красного флота, Дворцовой, реки Мойки, канала Грибоедова, о проспектах — Кировском, Литейном, Большом Васильевском острове, Маклина, Максима Горького, пять статей о Невском.

Статьи писались для массового читателя, они отличались документализмом, насыщенностью фактов, в них рассматривался прежний и современный облик той или иной улицы. Большое место в них занимала история отдельных домов, что особенно интересовало многих историков города и читателей.

Сергей Михайлович — один из авторов отдельных разделов (обычно по Северным и Южным районам города) ряда путеводителей и справочников, историко-географического атласа «Ленинград» (М., 1977).

Вяземский дал немало квалифицированных рецензий и отзывов на рукописи книг, сценарии фильмов, он являлся консультантом кинокартин «Крушение империи», «Река Нева» и других. Он читал много лекций. Опытный педагог, он пользовался большим успехом у слушателей; иногда помещения, где выступал Вяземский, не могли вместить всех желающих. Его можно было слышать в лекториях общества «Знание», Музея истории Ленинграда, магазина политической книги (Каменноостровский проспект, 40), городского и областного отделений Общества охраны памятников истории и культуры, на Ленинградском радио.

В секции библиофилов Общества коллекционеров Вяземский периодически проводил консультации собирателей. Иногда такие занятия проходили в Архиве литературы и искусства у полок и шкафов коллекции. Сергей Михайлович отмечал, что собрать материал по той или иной, пусть даже интересной теме — это еще не все. Не менее важное дело для

собиранья — привести свои материалы в логический порядок, сделать их удобными для использования и передать на хранение. «Коллекции должны служить науке и просвещению людей» — вот его девиз. Вяземский подготовил десятки новых собирателей материалов по истории нашего города. «Большой патриотизм начинается с малого — с любви к тем местам, где мы живем» — эти слова писателя Леонова часто повторял Сергей Михайлович, ни на минуту не сомневаясь: энтузиасты-краеведы есть в каждом городе и поселке, и очень много пользы принесло бы их доброе сотрудничество.

Свыше двадцати лет Вяземский возглавлял Совет содействия Музею истории Ленинграда, одновременно руководил созданной по его инициативе при музее секцией по истории улиц и районов города, состоял членом, а затем секретарем комиссии по наименованию улиц при исполкоме Ленсовета, активно участвовал в работе городского отделения Общества охраны памятников истории и культуры. Всякий человек, который знал события и факты из жизни города на Неве, интересовался его историей, привлекал Вяземского. Он встречался с академиком Д. С. Лихачевым, писателями В. Б. Азаровым, Д. А. Граниным, режиссером Н. П. Акимовым. У него было много истинных друзей среди историков и музейных работников, архивистов и ученых, композиторов и музыкантов, общественных и военных деятелей, дикторов радио и телевидения.

Сергей Михайлович обладал прекрасной памятью. Почти потеряв к концу жизни зрение, мог рассказывать по памяти о прошлом и нынешнем состоянии многих улиц и площадей, отдельных домов и предприятий, знал немало имен жителей и их биографические данные. Он дорожил временем, стараясь использовать для дела каждую минуту, в работе не щадил себя, мог в день заниматься по 12—15 часов. До конца своих дней — Сергей Михайлович скончался после тяжелой болезни 3 декабря 1983 года — проявлял заботу о своем собрании и не раз говорил: «Чтобы продлить жизнь — надо работать и работать».

Подвижническая деятельность С. М. Вяземского еще не оценена по достоинству современниками. Она, несомненно, способствовала выступлениям многих горожан за сохранение памятников. Использование материалов его коллекции — лучшего памятника собирателю — поможет знатокам и историкам великого города глубже изучить историю его богатого прошлого и настоящего, воспитать уважительное отношение к культурному наследию.

- ¹ Архив Петербургского государственного университета технологии дизайна (бывший Текстильный институт). Оп. 1. Д. 596. Л. 3.
- ² ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 629. Л. 6.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же. Д. 632. Л. 11—15.
- ⁵ Архив Петербургского государственного университета... Там же. Л. 8.
- ⁶ Там же. Л. 4.
- ⁷ Там же. Л. 9.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же. Л. 1.
- ¹⁰ Там же. Л. 12.
- ¹¹ Земский В. Последний из могикан // Санкт-Петербургский университет. 1994. 6 апреля. № 7.
- ¹² Авторы статей о Вяземском в периодической печати неверно указывают дату выхода его на пенсию (1955). В приказе директора Текстильного института № 296 от 1 июля 1957 г. говорится: «Вяземского С. М., старшего преподавателя кафедры организации и планирования предприятий, освободить от занимаемой должности с 3 июля 1957 г. ввиду перехода на пенсию». ЦГАЛИ СПб. Там же. Д. 621. Л. 20.
- ¹³ Там же. Д. 617. Л. 21.
- ¹⁴ Земский В. Указ. соч.
- ¹⁵ ЦГАЛИ СПб. Там же. Д. 628. Л. 8.
- ¹⁶ Там же. Д. 617. Л. 17.
- ¹⁷ Там же. Л. 24—25.
- ¹⁸ Там же. Л. 43.
- ¹⁹ Там же. Д. 624. Л. 2.

**«СЕМЬЯ БЕНУА —
ФЕНОМЕН ПЕТЕРБУРГСКОЙ КУЛЬТУРЫ»**

Конференция состоялась 21—23 ноября 1994 года в помещении Российского института истории искусств (бывший «Зубовский институт», Исаакиевская площадь, 5).

Учредители: Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургское общество «Дом Бенуа», Российский институт истории искусств, Институт генеалогических исследований при Российской национальной библиотеке, Ассоциация «Альянс Франсез».

Организаторы: Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургское общество «Дом Бенуа», Российский институт истории искусств.

Кроме публикуемых здесь выступлений, на конференции были прочтены доклады Н. Ю. Сахаровой («Петербург — европейская столица. Иностранцы на берегах Невы»), И. В. Сахаровым («Бенуа — дворяне и их гербы»), А. П. Патраковой («Некоторые особенности родственных связей Бенуа» — будет публиковаться в изданиях ИГИ при РНБ), А. В. Бернер («Род Бенуа и сталинские репрессии» — опубликован в сб.: 200 лет семье Бенуа в России. СПб., 1994 и в Известиях Русского генеалогического общества. СПб., 1994. Вып. I), И. Д. Чечотом («Мирикуснические традиции в архитектуре Ленинграда. Здание Дома актера им. М. Г. Савиной»), Р. И. Шуляченко («Николай Альбертович Бенуа — выдающийся военный изобретатель» — опубликован в сб.: 200 лет семье Бенуа в России), Ю. В. Новиковым («Семья Дягилевых — доминанта генетического кода (опыт исследования)» — будет опубликован в сб. «Краеведческие записки», вып. 4).

В. В. АНТОНОВ

«У Николы Морского»

Не так много в нашем городе зданий, которые бы в течение ста или более лет принадлежали одной фамилии. Обычно это дворцы родовитой аристократии: Шереметевых, Шуваловых, Юсуповых, Бобринских. Нет родовых гнезд купцов и интеллигенции. Они большей частью рождались в одном доме, жили в другом или других, а умирали в третьем. Дом семьи Бенуа «у Николы Морского» представляет поэтому редкое и счастливое исключение, ибо в нем целый век жили и творили архитекторы и художники из одного рода, много сделавшего для русского искусства. И «дом Бенуа» в истории города столь же известен, как великокняжеские или аристократические дворцы, за которыми — даже в бесклассовом обществе — сохранялись фамилии их владельцев.

Александр Бенуа, немало страниц посвятивший в своих воспоминаниях родному дому, писал, что он «вполне мог сравниться со средней величины замком, а так как в известный момент значительная часть его четырех этажей была занята разными членами семьи нашей, то в целом это и составляло род семейной твердыни или патриархального клана. (...) Наконец, будучи домом старым, уже обретавшим в своих стенах моих прародителей, он был напитан атмосферой традиционности и представлял собой какую-то „верность во времени“»¹.

Внешне этот дом не особенно примечателен — таких ампирных доходных зданий немало в Петербурге. Обращают на себя внимание разве что лепные маски в замковых камнях над окнами первого этажа. Выраженные в них чувства позволяют их именовать масками трагедии и комедии. «Маски эти, — замечает Бенуа, — приписывались скульптору Прокофьеву». Он обращает внимание также на красивые группы

© В. В. АНТОНОВ, 1995.

«тройных окон под полукруглыми арками», исчезнувшими при надстройке дома этажом по проекту его отца — Н. Л. Бенуа.

Из первоначального интерьера наиболее полно дошла до наших дней парадная лестница, выразительно описанная Бенуа. Она «начиналась внизу с прямого, ведущего вглубь коридора, под убранными сочными розетками сводом, а затем сворачивала влево и опять подымалась широкими всходами между массивными столбами; на каждом повороте открывалась своеобразная перспектива. <...> При луне или тусклом сумраке белых ночей, да и освещаемая отблеском единственного фонаря, продолжавшего гореть на дворе всю ночь, наша парадная превращалась в настоящую декорацию для драмы»².

Согласно воспоминаниям Бенуа, его дед Луи Жюль «покинул родину и в 1794 г. оказался в России», а «через несколько лет после своего прибытия в столицу мы уже застаем его при дворе Павла I в качестве царского метрдотеля», сумевшего «стать зажиточным человеком, обладателем двух каменных домов, из которых один, усадебного типа (неподалеку от Смольного), он занимал с семьей целиком, а другой, на Никольской улице, он сдавал внаем»³. Если мемуарист не ошибается, то первый дом был явно загородным, и Бенуа в нем жили скорее всего только летом. В примечании к цитируемым строкам уточняется, что один из домов был деревянным, «куплен Л. Н. Бенуа в 1816 г. и продан его вдовой в 1832»⁴. Он стоял на Старой Офицерской улице, и его местоположение пока не определено.

Опираясь на семейные предания, Александр Бенуа сообщает: «Купил дом мой дед наполовину построенным еще в дни царствования Павла I, кажется, в 1799 г.»⁵. Однако в примечании, со ссылкой на Ф. Ф. Бенуа, разъясняется: «дом был приобретен Л. Н. Бенуа в 1808 г. у полковника В. В. Баженова»⁶, что больше соответствует исторической истине, которая устанавливается современными исследователями на основе архивных и иных источников. Именно этим исследователям удалось восстановить раннюю историю дома.

Началась она в 1794 году, когда большой квартал, на границе с Малой Коломной, у Никольского (ныне Крюкова) канала, между Никольским собором и Театральной площадью, принадлежавший Адмиралтейств-коллегии, решено было отдать под застройку. В районе собора единственно этот квартал оставался свободным, поскольку в остальных уже в 1780-е годы выросли каменные дома, что было свя-

зано с тогдашним строительным бумом, который в наибольшей степени коснулся прилегавших к центру частей города.

С 1792 года архитектором Адмиралтейства служил известный зодчий В. И. Баженов, живший раньше в Москве. Первые четыре года своей новой службы он занимался в основном перестройкой Гатчинского дворца и проживал зимой в наемной квартире, а летом — в деревне Глазово под Павловском, что создавало для него определенные неудобства. Поэтому едва появилась возможность обзавестись в столице собственным домом, архитектор не преминул ею воспользоваться.

По этой причине в мае 1796 года он попросил дать ему у Никольского собора место, намереваясь на нем «построить на первый случай небольшое каменное строение». 7 августа того же года зодчий снова обратился в коллегия, но уже с другой просьбой: «ветхое деревянное строение, означенное на плане <...> очистить или <...> оценить и получить от меня деньги»⁷, т. е. требовал снести хозяйственные постройки, которые стояли на отведенном ему месте, протянувшись по Екатерингофскому проспекту от Крюкова канала до Никольской улицы. Сейчас на этом участке находятся следующие дома: по проспекту Римского-Корсакова №№ 37, 39, 41, по набережной Крюкова канала — №№ 14 и 12, по улице Глиники — №№ 15 и 13. Следовательно, отведенный участок был довольно обширным и занимал половину квартала между собором и Театральной площадью.

Интендантская экспедиция запросила за две ветхие деревянные постройки 1000 рублей, но Павел I, довольный спроектированным Баженовым в Кронштадте сухарным заводом, приказал Адмиралтейств-коллегии отдать их архитектору безвозмездно. Приближалась осень, и начинать строительство было уже поздно, поэтому Баженов, вероятнее всего, занялся составлением проекта своего дома и заготовлением для него стройматериалов.

Скромное положение Баженова резко изменилось после восшествия на престол Павла I. Он был осыпан милостями и в феврале 1797 года послан в Москву «для разных порученных ему строений», но спустя четыре месяца, страдая «от жестокой болезни в голове моего мозга» (инсульта), отправился в деревню. Из-за поездки в Москву и своего недуга зодчий не мог, очевидно, заниматься в столице задуманным строительством своего дома и потому 11 декабря 1797 года поместил в «Санкт-Петербургских ведомостях» следующее объявление: «Продается под строение хорошаго дома место,

в 40 саженьях с лишком длины и в 30 саженьях поперешника, против Никольского собора <...> на оном месте разводится молодой сад с хорошим расположением и имеется в готовности материал для фундамента и для цоколя из гранитного камня; а кому угодно будет строиться, тому план и фасад, по лутчему вкусу архитектуры готовые, сообщены быть могут. Проект дома можно было получить у «архитектуры гезеля», т. е. ученика Баженова — юного Людвиг Миллера (1783—1857). Три подписных чертежа этого дома, которые хранятся в Научно-исследовательском музее Академии художеств в Петербурге, могут быть датированы — на основе вышеизложенного — 1796—97 годами⁸. По плану застройки 2-й Адмиралтейской части каменные дома в ней должны были иметь три этажа и минимальную длину фасада в 12—13 сажень (24—26 метров), что и соблюдено в данном проекте. Двухэтажный дом имел высокий цокольный этаж и был задуман как угловой с одинаково решенными фасадами. Посредине каждого фасада, на втором этаже, Баженов разместил лоджию с четырьмя дорическими колоннами. В оформлении здания — это главный архитектурный элемент.

Входы в особняк расположены с торцов, а парадный вел на широкую четырехмаршевую лестницу, обработанную колоннами. На плане имеются надписи, сделанные зодчим: «прихожая», «столовая», «кабинет», «спальня жене», «Надежде», «Верушке», «Ольге», т. е. эти комнаты предназначались для дочерей Баженова. На дворе должны были находиться службы; часть его отводилась под сад. Судя по всему, Баженов проектировал свой особняк в духе московской усадьбы, но увидеть его построенным ему, увы, не пришлось. Жить зодчему оставалось совсем немного.

После смерти отца участок по разделу достался его двум сыновьям: генерал-майору Константину и полковнику Всеволоду Баженовым. Как можно судить по объявлению в «Санкт-Петербургских ведомостях», помещенному в № 5 за 1805 год, к этому времени на участке первого владельца уже был «построен вчерне дом <...> под которым земли от угла к каналу, по Екатерингофскому проспекту, 10 сажень, <...> а по каналу 30 сажень». Второй участок на углу проспекта и Никольской улицы не был еще застроен по плану. Отставной полковник Баженов возвел только «каменное строение в 3 этажа по Никольской улице», а флигель на проспекте в 1806 году возвести не успел, отчего домовладелец властям «дал подписку застроить (все) регулярным строением через два года»⁹.

В. В. Баженов так и не сумел построить, как обещал, а вместо этого продал весной 1808 года весь участок «метрдетелю» Бенуа, которому пришлось заканчивать недостроенный дом, возводить по проспекту корпус и на дворе службы, как это явствует из неопубликованного архивного документа: «Французского уроженца Луи Бенуа [жена] Катерина просит позволения построить вновь каменные службы, как во дворе, так и на лицо в два года». Прошение было подано городским властям 16 мая 1808 года и точно к сроку выполнено, судя по сделанной в документе пометке «по предписанию» и оценке нового строения в 54 тыс. рублей¹⁰. Эта сумма говорит о значительном объеме произведенных работ.

О том, что особняк уже был действительно полностью готов в установленный срок, свидетельствует объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 1 мая 1810 года: «Пропал легавый кобель белой. <...> Кто онаго поймает и приведет в дом Бенуа во 2 Адмиралтейской части, 2 квартала, под № 232, жительствующему в оном князю Борису Андреевичу Голицыну», тот получит соответствующее вознаграждение. Судя по этому объявлению, сведения о сдаче дома «у Николы Морского» внаем до 1832 года, вероятнее всего, соответствуют истине, и потому эпоху Бенуа в нем следует отсчитывать с этой даты.

Согласно приведенным документам, строительство ампириного дома Бенуа можно разбить на два этапа: 1803—1805 и 1808—1810 годы. Автора его назвать пока нет возможности: первоначальный проект Баженова осуществлен не был, гипотеза об авторстве Кваренги документального подтверждения не нашла, более правдоподобная об авторстве Миллера — тоже. Остается лишь ждать новых находок в архивах, хотя скорее всего архитектор, построивший дом Бенуа, останется неизвестен, как неизвестны зодчие многих десятков доходных домов того времени в Петербурге.

Судя по стилистической близости, автор особняка Бенуа строил, очевидно, и два других ампириных дома на участке Баженова: трехэтажный дом (пр. Римского-Корсакова, 41/14), перешедший от К. Баженова к У. Мясоедовой и достроенный ею к 1807 году, а также стоявший отдельно, посредине, дом Н. Семенова (пр. Римского-Корсакова, 39), оконченный в 1809—10 годы. Благодаря стилистическому единству к 1810 году на участке Баженова образовался интересный ансамбль, который вместе с лежащим на противоположной стороне Никольской улицы зданием присутственных мест

стал своеобразными ампирами пропилями к барочному собору Чевакинского.

Этот ансамбль сохранялся ровно век — до 1912—1913 годов, когда на углу, у канала, вырос огромный доходный дом в стиле неоклассики. Его автором был С. И. Овсянников. Ансамбль сохранялся, несмотря на то, что дом Бенуа в XIX веке был надстроен, дом № 39 расширен, а фасад дома на канале несколько переделан. Интерьер квартиры самих Бенуа тоже долго сохранял первоначальную анфиладную планировку, но в убранстве, как видно из подробного его описания Александром Николаевичем, от ампира мало что уцелело.

После революции уничтожена была и планировка — советский коммунальный быт диктовал свои условия. Только объемы некоторых комнат и кое-каких деталей в них напоминают описанное в «Моих воспоминаниях» и изображенное на старинных фотографиях. Родовое гнездо Бенуа разделило судьбу всех подобных ему дворцов, особняков и барских квартир. Перед этой судьбой надо склониться как перед историческим фатумом, не пытаясь, как порой иногда делается, реконструировать или воссоздать ушедшее в небытие — дух той эпохи от нас отлетел. Памяти семьи Бенуа посвящен музей в Петергофе, о ней напоминает мемориальная доска, установленная шесть лет назад на фасаде особняка. Но прежде всего о творчестве семьи Бенуа говорит множество произведений, которые ее представители, обесмертив свое имя, оставили нам в самых разных областях искусства. Эти произведения создавались часто в доме «у Николы Морского».

¹ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М., 1993. Т. 1. С. 184.

² Там же. С. 184—185.

³ Там же. С. 30—31.

⁴ Там же. Т. 2. С. 630.

⁵ Там же. Т. 1. С. 184.

⁶ Там же. Т. 2. С. 636.

⁷ См.: Антонов В. В. Баженов в Петербурге // Вечерний Ленинград. 1980. 17 апреля; Паравян Н. Дом Баженова // Вечерний Ленинград. 1987. 5 марта.

⁸ См.: Паравян Н. Указ. соч.

⁹ См.: Иванов В. Дом Баженовых и Бенуа // Вечерний Ленинград. 1991. 15 августа.

¹⁰ РГИА. Ф. 823. Оп. 1. Д. 170. Л. 11.

Б. М. КИРИКОВ

Малоизвестные работы архитектора Николая Бенуа

Выдающийся зодчий, родоначальник знаменитой художественной династии, Николай Леонтьевич Бенуа прочно вошел в число классиков петербургской архитектуры послеклассицистической эпохи. Он не был первооткрывателем новых путей в искусстве — эта роль в большей мере выпала его современникам: К. А. Тону и А. П. Брюллову, А. И. Штакеншнейдеру и Г. А. Боссе. Однако лучшие произведения Бенуа не уступают творениям этих крупнейших мастеров, а его «готические» сооружения в Петергофе являются одной из вершин отечественной архитектуры середины XIX века. К тому же Бенуа как бы персонифицировал новый тип зодчего — общественного деятеля, активного участника городской жизни. Он возглавлял Санкт-Петербургское общество архитекторов, избирался гласным Городской думы, в течение четверти века заведовал строительным отделением Городской управы.

О признании мастера, интересе к его наследию свидетельствуют, в частности, две монографии о его творчестве, написанные кандидатом архитектуры М. И. Бартеневой и опубликованные в 1985 и 1994 годах¹. В них подробно рассмотрены основные сооружения зодчего в Петергофе, Лисино-Корпусе под Петербургом, Петровско-Разумовском близ Москвы, шереметевском поместье Высокое в Смоленской губернии. Автор исследовала творческий метод архитектора, обрисовала черты незаурядной личности Бенуа.

Между тем оба издания — и первое, более полное, и второе, сокращенное и слегка откорректированное, — имеют существенные недочеты. Прежде всего следует сказать, что Бартенева слишком лаконично, с большими пропусками и неточностями описывает круг столичных сооружений Бенуа.

© Б. М. КИРИКОВ, 1995.

Создается впечатление, что она вообще неуверенно владеет петербургским материалом. Так, в первой книге Бартенева посчитала несохранившейся (!) существующую церковь св. Марии на католическом кладбище (1985. С. 33) и даже не упомянула крупнейшую жилую постройку зодчего в столице — доходный дом князя Касаткина-Ростовского на набережной Мойки, 84. Эти оплошности исправлены в новом издании, хотя и в нем не назван целый ряд работ Бенуа в нашем городе.

Некоторые суждения и оценки также вызывают возражения. Например, вокзал в Новом Петергофе Бартенева сопоставляет с готическими замками и соборами (1985. С. 60, 61). Мы полагаем, что образ вокзальной башни навеян башней торговых рядов в Брюгге (XIII—XIV века). Видимо, семантически это было обусловлено трактовкой железнодорожной станции как гражданского общественного здания, городской доминанты. Автор книг обнаруживает близость постройкам модерна в асимметричной разнообъемной структуре, рисунке стен и деталей «дворца» в Лисино-Корпусе (1985. С. 84, 85, 90). Такая аналогия допустима, но случайна и поверхностна. Важнее то, что эти черты вытекали из новых формообразующих принципов ранней эклектики и были свойственны в первую очередь особому жанру усадебного строительства в ландшафтной среде.

Одной из задач исследователя, работающего над монографической темой, является выявление всего круга проектов и построек зодчего. Тем более это относится к трудам о мастерах, признанных классиками. Бартенева эту задачу решила не до конца. Основная цель нашей скромной публикации — дополнение материалов, содержащихся в книгах о Николае Бенуа.

В них сообщается, что он начал служебную деятельность в ноябре 1836 года как архитектор I-й гимназии, но «это было лишь официальное назначение» (1985. С. 17). На самом деле здесь состоялся полновесный дебют начинающего зодчего, о чем, кстати, автор этих строк писал еще в 1983 году². I-я гимназия находилась на углу Ивановской и Кабинетской улиц (ныне Социалистическая ул., 7, и ул. Правды, 11). В конце 1836-го и в феврале-марте 1837 года Бенуа составил проекты надстройки углового корпуса вторым каменным этажом (вместо существовавшего деревянного), двухэтажной пристройки по Кабинетской улице, деревянного жилого флигеля во дворе для служащих гимназии, навеса на деревянных колоннах, заборов и оград,

нового сада с извилистыми дорожками и беседками. Переустроенная и расширяемая угловая часть предназначалась для рекреационного и гимнастического залов, домовая церковь, двух лазаретов, а также спален. Чертежи Бенуа были рассмотрены и одобрены в августе 1837 года³. Почти все его предложения были реализованы. Сначала строительство вел сам автор проекта, а затем А. В. Кокорев, сменивший в 1838 году в должности архитектора гимназии Бенуа⁴, переведенного в Москву на сооружение храма Христа Спасителя. Уже в 1850-х годах симметрично угловому надстроили правое крыло здания гимназии по Ивановской улице, зеркально повторив композицию Бенуа.

Первой работой архитектора, осуществленной по возвращении из долгой пенсионерской поездки за границу, явилось Сыворотко-кошечное заведение докторов Виткова и Лильенберга (1848). Упоминая о нем, Бартенева не называет адреса и приводит неточную дату (1985. С. 29, 33). Располагалось оно на участке Витковой на Кронверкской улице, ныне дом № 29. Само заведение занимало одноэтажный деревянный дом с мезонином. Во дворе, отделенном оградой, находились сад и службы⁵. В истории застройки этого участка проявилась, так сказать, семейная преемственность. По проекту Леонтия Николаевича и его двоюродного брата Юлия Юльевича Бенуа здесь был возведен в 1913—1914 годах крупный доходный дом Первого Российского страхового общества.

В поле зрения Бартеневой не попали значительные столичные постройки Николая Бенуа. Одна из них — четырехэтажный дом купца И. И. Зайцева, возведенный в 1859 году на углу Подольской улицы, 18, и Клинского проспекта, 11 (в этом и других случаях, когда не установлено время строительства, датировки приводятся по году утверждения проекта)⁶. Недавно на его месте сооружено новое жилое здание.

В том же квартале, на Загородном проспекте, 62/1, зодчий перестроил Латышскую лютеранскую церковь Христа Спасителя. Она была возведена в 1847—1849 годах по проекту О. В. Бремера, изменившего первоначальный вариант В. Е. Моргана. 26 октября 1864 года получил высочайшее утверждение проект реконструкции и расширения этой небольшой кирпичи, составленный Бенуа и реализованный в следующем году. К ней пристроили колокольню и алтарную апсиду⁷. До начала 1910-х годов, когда на смежном участке А. Ф. Бубырь построил шестиэтажный доходный дом церкви,

ее колокольня служила ведущим акцентом прилегающего отрезка проспекта. Здание церкви простояло до 1940-х годов⁸.

В 1860-х годах Бенуа принимал участие — вместе с инженерами Н. Мюссаром, А. Буровым и М. Повалишиным — в составлении одного из планов засыпки Екатерининского канала (от истока до Крюкова канала) и устройства на его трассе проспекта с бульварами⁹. Сегодня подобный замысел мы отнесли бы к разряду градостроительных вандализмов. Однако для того времени он весьма показателен: во второй половине XIX века проводились большие работы по благоустройству столицы, которые зачастую были направлены на борьбу с «бесполезными» свободными пространствами и на ликвидацию загрязненных водных протоков.

О разносторонней архитектурной деятельности Бенуа свидетельствуют его проекты лавки купца Харазова в Большом Гостином дворе (1862)¹⁰, зданий театрального училища при Каменноостровском театре (1869)¹¹, рисунки перил для мостов через Фонтанку¹², многочисленные строения для частных владельцев. Маститый профессор, архитектор Высочайшего двора, он не чурался черновой работы, выполняя мелкие заказы. Так, в 1862 году он расширил со стороны двора дом купчихи М. Шигалевой (Лиговский пр., 96)¹³, в 1864 и 1867 годах перестраивал хозяйственные строения и помещения на участке католической церкви св. Екатерины (Невский пр., 32—34)¹⁴, в 1873 году установил металлический зонтик у дома А. Ф. Гладышева (наб. Фонтанки, 141)¹⁵, в 1879 году устроил деревянную пристань на Большой Невке против дома Ф. П. Рыбкина (Петроградская наб., 36)¹⁶, в 1889 году занимался перестройками в доме генерала Сутгофа (Невский пр., 46)¹⁷, в 1892 году надстроил дворовый флигель особняка Э. А. Пистолькорса (Б. Морская ул., 59)¹⁸.

Бенуа дважды выполнял небольшие заказы известных петербургских скульпторов. В 1874 году — А. Л. Обера, увеличив на этаж принадлежавший ему доходный дом (ул. Константина Заслонова, 26)¹⁹, а через четыре года — Д. И. Иенсена. Академик Иенсен, основатель первого в России «терракотового заведения», в 1857 году оборудовал комплекс сооружений для своей мастерской на Ординарной улице у реки Карповки. Строил их архитектор А. И. Ланге. Производство постоянно расширялось, и Бенуа осуществил в 1878 году еще одно, последнее, строение на этом участке²⁰ (здания не сохранились).

В 1872—1874 годах архитектор вел работы в особняке графа Г. А. Кушелева-Безбородко (наб. Кутузова, 24/1).

Он устроил парадную беломраморную лестницу, частично изменил планировку и отделку помещений²¹. В той же Литейной части Бенуа перестраивал дом действительного статского советника Ф. К. Шульца. Упоминая о нем, М. И. Бартенева признается, что ей «здание не удалось обнаружить» (1985. С. 136), хотя сделать это было нетрудно. Это дом № 16 по Литейному проспекту. В 1871—1872 годах архитектор соорудил на нем четвертый этаж, а в 1876-м — пятый со стороны двора. В 1911 году по проекту гражданского инженера В. Ф. Иванова здание вновь было увеличено по высоте и приобрело черты стиля модерн, но «слой» Бенуа вошел в его структуру²².

В конце 1880 года были приняты к исполнению чертежи каменной часовни Николая Чудотворца на Большеохтинском проспекте, которую предполагалось возвести взамен деревянной по инициативе надворного советника Михайлова. Проект был реализован, но спустя полвека часовню уничтожили²³. В 1884 году Бенуа совместно с А. С. Лыткиным планировал внутреннюю реконструкцию ряда помещений Городской думы²⁴. К 1895 году относится одна из последних его работ — лицевая пристройка к дому А. В. Филлипен-Дюваля (Вознесенский пр., 5)²⁵. Она сохранилась до наших дней, правда, с сильно измененным фасадом, но отчетливо читающимся объемом со стороны двора.

В поздние годы Бенуа уделял большое внимание теме мемориальных сооружений. Этот аспект его творчества очень слабо отражен в книгах М. И. Бартенева. Она не назвала ни одной из тех работ, о которых мы скажем ниже, упустив из виду даже значительный вклад зодчего в создание памятника А. С. Пушкину на Пушкинской улице. Между тем еще в 1984 году история первого в столице монумента великому поэту была подробно изложена в статье В. А. Нардовой и В. И. Кручины-Богданова²⁶. В ней доказано, что именно Бенуа выполнил и в ноябре 1882 года представил в Городскую управу эскиз постамента для скульптуры, вылепленной А. М. Опекушиным. Очевидно, Бенуа руководил и составлением чертежей, исполнявшихся Лыткиным, которому обычно приписывалось архитектурное решение памятника, а затем вместе с участковым архитектором П. С. Самсоновым вел наблюдение за его установкой. Пьедестал из черного полированного гранита был изготовлен в мастерской В. Е. Ефимова, скульптура отлита и отчеканена на бронзолитейном заводе А. Морана. Открытие памятника состоялось 7 августа 1884 года²⁷.

По заключению искусствоведа В. В. Антонова, Бенуа принадлежит проект пьедестала, а Лыткину — общее решение другого известного памятника — М. В. Ломоносову (1891—1892)²⁸. Изящный фигурный постамент из серого итальянского мрамора выполнен в мастерской К. О. Гвиди. Автором бюста ученого-энциклопедиста был скульптор П. П. Забелло.

В 1888 году перед главным зданием Обуховской больницы (наб. Фонтанки, 106) был открыт памятник Екатерине II. Бронзовый бюст работы Обера стоял на черном гранитном пьедестале со ступенями из красного гранита и был окружен чугунными тумбами и цепями. Это еще одно малоизвестное произведение Бенуа. Постамент по его рисунку изготовила мастерская Г. Ботта²⁹. В 1893 году в журнале «Зодчий» был опубликован эскиз Бенуа для решетки к памятнику Николаю I при той же больнице³⁰.

Наконец, зодчему принадлежит заслуга создания первых мемориальных досок в городе, посвященных Г. Р. Державину (наб. Фонтанки, 118; установлена в 1890-х годах) и И. А. Гончарову (Моховая ул., 3; 1893)³¹. Бенуа можно причислить к родоначальникам этого своеобразного вида «монументальной литературы», получившей важнейшее значение в нашем столетии.

Подводя итог, заметим, что эта краткая публикация не содержит архитектуроведческой интерпретации материала и не претендует на исчерпывающее восполнение сведений о практической деятельности Н. Л. Бенуа. Наверное, еще будут обнаружены новые факты и свидетельства. Однако названные здесь работы должны быть введены в обширное наследие выдающегося мастера архитектуры и в дальнейшем прочитаны в общем контексте его творчества.

¹ Бартенева М. И. Николай Бенуа. Л., 1985; *Ее же*. Николай Бенуа. СПб., 1994.

² Кириков Б. М., Марголис А. Д. Пионерская площадь. Л., 1983. С. 39, 42.

³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4827.

⁴ Соловьев Д. Н. Пятидесятилетие С.-Петербургской Первой гимназии. 1830—1880. СПб., 1880. С. 229—231, 403.

⁵ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7952.

⁶ Там же. Д. 5142.

⁷ РГИА. Ф. 218. Оп. 3. Д. 576; Оп. 4. Д. 1068 (чертежи Н. Л. Бенуа — л. 7—9).

⁸ См.: Утраченные памятники архитектуры Петербурга — Ленинграда. Каталог выставки / Авторы-составители В. В. Антонов, А. В. Кобак.

Л., 1988. С. 30; Шульц С. С. Храмы С.-Петербурга (история и современность). Справочное издание. СПб., 1994. С. 256, 257.

⁹ См.: Никитин А. Задачи Петербурга. СПб., 1904. С. 123; Описание архитектурных материалов. Ленинград и пригороды. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Труды отдела рукописей / Под ред. Г. Г. Гримма. Л., 1953. С. 30—34.

¹⁰ РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Д. 170. Л. 1.

¹¹ Хранится в НИМ РАХ.

¹² Пунин А. Л. Повесть о ленинградских мостах. Л., 1971. С. 41.

¹³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 542.

¹⁴ Там же. Д. 9806.

¹⁵ Там же. Д. 9963.

¹⁶ Там же. Д. 8206.

¹⁷ Там же. Д. 9811.

¹⁸ Там же. Д. 184.

¹⁹ Там же. Д. 242.

²⁰ Там же. Д. 8189.

²¹ Там же. Д. 3989.

²² Там же. Д. 4205. Эта работа Н. Л. Бенуа упомянута в книге Исаченко В. Г. и Питанина В. Н. Литейный проспект (Л., 1989. С. 34, 135), но датирована неточно.

²³ РГИА. Ф. 1293. Оп. 113. Д. 54. Л. 1—10; Антонов В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия. СПб., 1994. Т. 1. С. 229.

²⁴ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 118. Д. 412. Л. 10—12.

²⁵ Там же. Оп. 102. Д. 3226.

²⁶ Нардова В. А., Кручина-Богданов В. И. Пушкину на Пушкинской // Ленинградская панорама. 1984. № 6. С. 27—30.

²⁷ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 100. Д. 59.

²⁸ См.: Вечерний Ленинград. 1982. 10 января. № 8.

²⁹ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 101. Д. 362.

³⁰ Зодчий. 1893. № 7. С. 50.

³¹ Калинин Б. Н., Юревич П. П. Памятники Ленинграда и его окрестностей. Справочник. Л., 1965. С. 261, 265; Литературные памятные места Ленинграда. Л., 1968. С. 426, 427.

В. Л. РУЖЖЕ

Взгляд в будущее Петербурга
(градостроительная концепция Л. Н. Бенуа)

Реально творчество династии Бенуа выходит далеко за пределы 200-летия жизни семьи в Петербурге. Оно может быть соизмерено с 1000 «человеко-лет» деятельности в разных сферах искусства и архитектуры в отечественной и мировой культуре. Преемственность и новизна поисков с особой силой проявились в сложный и противоречивый период — в начале века. Место, подобное тому, которое принадлежало Александру Бенуа в рождении идеологии «Мира искусства», в архитектурной теории Петербурга занял Леонтий Бенуа, поднявший движение за новую стратегию развития города и творческое осмысление путей ее реализации.

В деятельности представителей поколений Бенуа XIX — начала XX века роль доминант играют архитектура и сам Петербург. Судьба города вошла в биографию каждого из них. Для Л. Н. Бенуа Петербург стал не только объектом практической деятельности, но и источником богатого опыта и критического осмысления тенденций, сложившихся в застройке в период разрушения градостроительных традиций, довлеления частных интересов и предпринимательства. Эпоха начала столетия обнаружила глубокие противоречия между предпосылками обновления города и отставанием методов управления процессами жизни в нем. Назрела необходимость обновления законодательной сферы, учитывающей всю совокупность новой технологии и эстетики города. Обращение к истокам формирования Петербурга соединилось в этот период с овладением новейшим опытом градостроения, гигиены и благоустройства городов. Петербург — столица Российской империи — находился в русле общеевропейских процессов и опережал другие столицы по темпам своего роста. Но он требовал поисков собственного пути, отвечающего историче-

ски сложившимся особенностям. Движение к возрождению традиций Петербурга дало толчок к развитию градостроительного творчества, не имевшего в то время возможности быть воплощенным.

Проблемы города в начале века вышли за рамки сложившихся способов их решения. Стремительный рост населения в Петербурге и особенно в пригородах обострил необходимость поиска территориальных резервов при ограниченности свободных земель. Возникла задача развития городского транспорта и перестройки мостов, расширения улиц и прокладки улиц-дублеров. Стихийное уплотнение застройки центра и случайность использования земель искажали облик зданий и ансамблей. Разрушалась художественная целостность городского пространства.

Новую роль приобрела Академия художеств как высшее художественное заведение страны, получившее право экспертизы проектов застройки Петербурга и других городов России. По Уставу Академии 1893 года (пп. 9 и 11) и Строительному уставу 1900 года (§§ 3 и 78) «Академия рассматривает представляемые обязательно на ее заключение, с художественной точки зрения, проекты памятников, церквей и монументальных зданий, сооружаемых в России за правительственный и общественный счет (...) наблюдает, чтобы памятники искусств в Империи не были уничтожаемы, а равно обновляемы без ведома и участия Академии»¹. В Академии создаются и действуют особые комиссии: по охране памятников древности (с 1894 года), «для рассмотрения присылаемых на заключение проектов памятников, церквей и зданий» (с 1897). Представители Академии участвуют в работе жюри архитектурных конкурсов, деятельности комиссии по премированию «наиболее красивых по фасаду частных лицевых каменных зданий, новых и перестроенных» при Петербургской городской управе (1904), входят в состав Технико-строительного комитета Министерства внутренних дел и Технического комитета Синода. Практически эта деятельность Академии оказалась трудно осуществимой. Большинство проектов утверждалось без ее рассмотрения; отдельные ведомства долгое время не соблюдали ее требования, в том числе сама Городская дума. Вопросы о мерах по наиболее полному осуществлению контроля и порядке рассмотрения проектов неоднократно ставились в Совете и Собрании Академии (1895, 1909, 1910)².

Именно в стенах Академии родилось движение за создание нового плана Петербурга как основы практических пре-

образований и регулирования процессов развития города. В 1908 году в Собрание и Совет Академии обратился Л. Н. Бенуа с запиской «О необходимости составления полного проекта оборудования С.-Петербурга». Анализируя опыт застройки города и проектные предложения, рассматриваемые в комиссиях Академии художеств, Бенуа обращал внимание на то, что при обсуждении проектов городского переустройства, «особенно касающихся изменений или переустройства целых частей города, невольно наталкиваешься на вопрос: каким образом такие проекты являются и чем они вызваны? Предусмотрены ли они в общем плане? И является главный вопрос — есть ли вообще у нашего городского управления такой общий обдуманный и разработанный план всех требуемых переустройств города?» В документе подчеркивалась методическая ценность исторического опыта Петербурга при решении новых задач: «Нам не надо забывать, что общий план нашей столицы был прекрасно задуман, заложен и впоследствии обстроен великолепными зданиями и предоставлял все данные для дальнейшей обработки и благоустройства». Приводя примеры искажения исторических зданий и ансамблей (застройка каре бывших верфей Адмиралтейства, разрушение дачи Строганова, перестройка мостов и др.), Бенуа подчеркивал необходимость бережного отношения к наследию при решении современных задач формирования города³.

Записка Бенуа, поддержанная Советом и Собранием Академии, была адресована в Городскую управу, которая сочла предложения «преждевременными». В 1909 году Бенуа вновь выступил в Совете и Собрании Академии с более развернутым обоснованием необходимости разработки плана преобразования Петербурга. Он призывал «использовать все доступные для этой цели средства, привлечь новые силы и немедленно приступить к собиранию необходимого исторического, экономического и статистического материала. (...) Энергичная и правильно направленная работа к оздоровлению города, достижению необходимых удобств сообщений и развитию строительства, а равно и украшению города, явится громадным двигателем для общего нашего благосостояния»⁴. Собрание Академии, поддержав обращение Бенуа, в своем решении от 5 апреля 1910 года отметило «крайнюю желательность своевременной разработки уже поднятого Академией (Собрание Академии 21 апреля 1908 г.) вопроса об улучшении плана города С.-Петербурга с художественной стороны»⁵.

Городская управа вновь затянула рассмотрение поставленного вопроса. В то же время проблема уже получила отклик в печати. Протест против действий Городской управы прозвучал в статье инженера путей сообщения Ф. Е. Енакиева: «При таком отношении управы к интересам города Петербург будет из года в год становиться безобразнее, и когда-нибудь на самое необходимое, вызванное новыми потребностями жизни, благоустройство придется затрачивать сотни миллионов рублей»⁶.

В 1909 году сложился творческий союз Бенуа с Енакиевым, оборвавшийся в 1915 году с кончиной инженера. За короткий период их усилиями был разработан эскизный проект плана преобразования Петербурга, в 1911 году представленный IV съезду русских зодчих и в 1913 — Собранию Академии. Отдельные положения замысла обрели конкретную разработку, в которой приняли участие архитекторы Н. Е. Лансере и М. М. Перетяткович, привлеченные Бенуа для выполнения фрагментов плана и перспектив.

Проектом намечалось развитие столицы в северо-западном направлении (создание «нового города на 500 тысяч жителей»), прокладка новых транспортных артерий в старых и вновь формируемых частях города, разгрузка Невского и Каменноостровского проспектов с устройством улиц-дублеров, оборудование набережных, новых спусков к воде, уширение каналов и засыпка отдельных водных протоков.

В самом подходе к преобразованию города идея применения новейшей технологии в его оборудовании соединилась с развитием исторически сложившихся традиций петербургского градостроения.

В 1912 году вышла в свет книга Енакиева «Задачи преобразования Петербурга», включившая фрагменты разработанного эскизного проекта плана. В ней ощутимо качественное отличие подхода к проблемам города в начале XX века по сравнению с XVIII — началом XIX века. Предусматривалось комплексное развитие новых функций городского организма: улучшение систем расселения, регулируемого землепользования, коммуникаций и средств сообщения. В проекте плана центральной части Петербурга предлагались преобразования ансамблей Михайловской площади и Михайловского замка: раскрытие перспективы от Невского проспекта к Михайловскому дворцу, от Манежной площади к замку, реконструкция зданий манежа и экзерциргауза с перепланировкой Кленовой аллеи и устройством аркад, отделяющих

ее от случайных строений вдоль Садовой улицы и набережной Фонтанки.

Сохранившиеся эскизы Бенуа посвящены отдельным фрагментам преобразования центральной части Петербурга: реконструкции территории бывших верфей Адмиралтейства, устройству спусков к Неве, оборудованию набережных каналов.

Градостроительные идеи Бенуа повлияли на формирование творческих замыслов ряда зодчих, преимущественно вышедших из его мастерской (проект «Новый Петербург» И. А. Фомина, конкурсные проекты застройки Тучкова буяна И. А. Фомина, О. Р. Мунца, проекты перестройки мостов в центре города и др.). Бенуа был инициатором изменений в системе образования на архитектурном факультете Академии художеств: с 1910 года был введен курс планировки и благоустройства городов.

В 1916 году Бенуа вошел в состав гласных Городской думы. По его предложению возникла особая комиссия специалистов и был составлен первоначальный план ее работы. В том же году создано совещание при городском голове, на имя которого Бенуа подал очередную записку «О планомерном развитии застройки Петрограда и его окрестностей». Текст ее гласил: «Если Петроградская городская дума признает необходимым этим сложным делом заняться, то следует настаивать, чтобы все предпринимаемые правительством работы, связанные с городом, шли вместе, дабы получалась общая согласованность работ, которые должны заключаться в следующих главных пунктах:

1. Иметь точный план столицы с пригородами, показанием всех имеющихся городских имуществ;

2. Выработать применительно последним требованиям науки по застройке городов планы новых частей города с проектированием подъездных путей, как трамвайных, так и особенно шоссе, дабы возможно больший район вокруг лежащих селений мог легко обслуживать город подвозом своих сельскохозяйственных продуктов и устроить районные образцовые рынки;

3. Ввести закон о принудительном отчуждении земель для общегородских и государственных нужд;

4. Развить водные сообщения (Обводный канал с устройством в удобных местах уширений или ковшей), а также оборудовать наши набережные рек и каналов для более удобных пристаней и выгрузок;

5. Расширить и оборудовать, как то требуется новейшими техническими приспособлениями, Петроградский порт и все подъездные к нему пути;

6. Соединить рельсовый путь города и устье Невы с островами, с устройством товарной станции и складов, чем будет достигнуто сокращение ломового извоза;

7. В центре города, где только окажется возможным, устроить параллельные магистралям улицы. Перенести по возможности крупные фабрики из центральных частей города;

8. Устроить, возможно больше прибегая к выкупу участков, сады, скверы и вообще систематические насаждения растительности;

9. Ввести в обязательные постановления по строительной части некоторые изменения в интересах улучшения городского частного строительства вообще;

10. Изменить профиль наших улиц и уширить до возможного предела тротуары, придав им правильное направление. Эти работы должны быть произведены в связи с устройством канализационных работ»⁷.

По ответному письму Петроградского городского головы от 30 сентября 1916 года обсуждение поставленных вопросов было передано им в Городскую управу вместе с примерной программой работы специального совещания (первое заседание состоялось 5 октября 1916 года). При совещании было учреждено бюро в составе специалистов различного профиля: Бенуа, инженера путей сообщения Г. Д. Дубелира, гигиениста З. Г. Френкеля и др.

Обсуждению подлежали вопросы издания закона о нормах застройки, об отчуждении и перераспределении земель, находящихся в частном владении, соблюдения красной линии, составления правил застройки кварталов и улиц, создания единой системы зеленых насаждений, расширения тротуаров. Для решения всего комплекса задач Бенуа считал необходимым сотрудничество различных ведомств, напоминая, что «более всех является заинтересованным в успешном и правильном решении этих важнейших вопросов все миллионное население»⁸.

Совещание наметило разработку программы открытого конкурса на составление детального проекта преобразования Петрограда. Предложенные позиции были развиты в «Проекте положения о планировке и застройке Петрограда»⁹. Согласно этому проекту, Городской думе давалось право издавать обязательные постановления о разделении города на

строительные районы, с указанием для каждого допустимых высоты и этажности зданий, пределов уплотнения застройки и дроблений участков. В январе 1917 года с докладом на тему «Основания планомерного развития и застройки Петрограда и его пригородов» в Городской думе выступил профессор Дубелир¹⁰.

5 октября того же года Общество архитекторов-художников направило Бенуа письмо. В нем излагалось решение Общества об образовании особой комиссии по выработке тех основных положений жизни и развития города, которые должны лечь в основу программы дальнейшей застройки Петрограда. «В круг этих вопросов, — говорилось в письме, — неминуемо войдет как вопрос о намечении тех мероприятий, которые должны быть проведены в законодательном, экономическом, архитектурно-строительном и др. отношениях, подход к самой программе, а также изыскание способов возможного ее осуществления»¹¹. Первое заседание комиссии, как следует из этого документа, должно было состояться 10 октября 1917 года в зале Совета Академии художеств.

Перспективное значение концепции преобразования Петербурга — Петрограда, разработанной в начале XX века, проверено временем. Возникнув в условиях реальной рыночной экономики, частного землевладения и консервативной системы управления городом, выдвинутые предложения представляют интерес в нынешнее время, в период возврата к прошлому. Возникла возможность развития города на основе переоценки реального вклада предшествующих поколений зодчих в формирование принципа реконструкции Ленинграда — Петербурга.

На новом витке спирали истории, как никогда ранее, стали актуальны предложения Бенуа по законодательному регулированию застройки и принудительному отчуждению земли в интересах города и населения. В своей градостроительной концепции архитектор поднялся до научного подхода к городу как сложному организму, развивающемуся в единстве с прилегающим регионом. В качестве двух основ переустройства Петербурга он предлагал гигиену «как условия жизни» и красоту «как удовлетворение наших эстетических потребностей»¹². Критически относясь к модным течениям в частном строительстве, удовлетворяющим «требованиям и вкусу маловзыскательных заказчиков»¹³ и «современного, говоря вульгарным выражением, рынка»¹⁴, Бенуа держался рациональных основ художественности: «нужно было лавировать между этими течениями, чтобы не быть ими

задетым, и искать возможно лучшие решения поставленных перед нами задач»¹⁵.

Годами отстаивая профессионализм и гражданственность в подходе к проблемам города, Бенуа протестовал против бюрократических методов управления, далеких от общественных и истинно государственных интересов. С глубоким разочарованием он писал позднее: «Как мало влияет на нашу Думу и правительство все, что говорится людьми, интересующимися и любящими это дело. <...> До чего люди, стоящие во главе управлений, и их технические силы не понимают и не могут усвоить основных принципов городского строительства»¹⁶.

«Самое важное и в чем я вижу будущее, — писал Леонтий Николаевич в 1918 году, — это в благоустройстве городов, как с чисто художественной, так и главным образом с экономической точки зрения, и на этом поприще предстоит огромное дело. <...> Оно требует организации и плана мероприятий»¹⁷.

В начале века поиск нового образа города открыл творческие индивидуальности И. А. Фомина, Л. В. Руднева, О. Р. Мунца, В. А. Шуко, В. Г. Гельфрейха, Л. А. Ильина, Л. М. Тверского и др. Период исторического перелома стал «прологом» к градостроительной практике последующих лет. Национализация земли подняла приоритет городских проблем, их социальную значимость, но, лишенная экономического плюрализма, она не обеспечила их эффективного решения.

Сомкнулся круг времен: городские проблемы начала XX века стали актуальными в его конце. Мысли, высказанные Бенуа по поводу преобразования Петербурга почти 90 лет назад, сейчас воспринимаются как призыв и предупреждение градостроителям сегодняшнего дня.

¹ Цит. по: Ружже В. Л. Развитие творческих воззрений в русской архитектуре конца XIX — начала XX вв. По материалам Академии художеств // Известия высших учебных заведений. Новосибирск, 1960. № 5. С. 146.

² См.: Там же. С. 146—153.

³ См.: Ружже В. Л. Градостроительные взгляды Л. Н. Бенуа // Архитектурное наследство. 1955. № 7. С. 70, 73—74, 84.

⁴ Там же. С. 72.

⁵ Там же. С. 84. См. также: ЦГИА. Ф. 789. Оп. 13. Д. 80. Л. 2.

⁶ Енакиев Ф. Е. Академия художеств и городская управа о благоустройстве Петербурга // Новое время. 1908. 10 декабря № 11764.

⁷ Цит. по: Ружже В. Л. Градостроительные взгляды Л. Н. Бенуа... С. 84—85.

⁸ Там же. С. 76.

- ⁹ Бенуа Л. Н. Проект положения о планировке и застройке Петрограда. Рукопись. РНБ ОР (в обработке).
¹⁰ Доклад хранится в фонде Л. Н. Бенуа. РНБ ОР (в обработке).
¹¹ Цит. по: Ружже В. Л. Там же. С. 85.
¹² Там же. С. 80.
¹³ Бенуа Л. Н. Записки о моей деятельности (публикация В. А. Фролова) // Невский архив. М.: СПб., 1993. С. 14.
¹⁴ Там же. С. 17.
¹⁵ Там же.
¹⁶ Ружже В. Л. Там же. С. 72.
¹⁷ Там же. С. 83.

В. Г. ЛИСОВСКИЙ

Л. Н. Бенуа — педагог

Выдающееся значение Леонтия Николаевича Бенуа в истории русской культуры в большой мере определяется его заслугами на педагогическом поприще. Согласно его собственному свидетельству, педагогической деятельностью он стал заниматься еще будучи студентом Академии художеств в 1877 году, когда его пригласили преподавать композицию прикладного искусства в школу Общества поощрения художеств¹; здесь он работал в течение двух лет, то есть до своего выпуска из Академии. В 1883 году, по предложению В. А. Шретера, Бенуа пришел в качестве педагога в Институт гражданских инженеров, где вел занятия по архитектурному проектированию в течение десяти лет. В 1920 году Бенуа вновь стал преподавателем того же института, где ему было поручено руководить «упражнениями по планировке городов»; год спустя он был «единогласно избран по кафедре архитектурной композиции» и оставался профессором этой кафедры еще шесть лет². Но, разумеется, теснее всего как педагог Бенуа был связан с архитектурной школой Академии художеств, реформированной в 1893 году. Согласно реформе, как известно, от Академии было отделено Высшее художественное училище, которое возглавил ректор и собственный совет профессоров. На каждом из отделений училища, включая архитектурное, были образованы мастерские, к руководству которыми пригласили крупных художников. Одну из архитектурных мастерских возглавил Бенуа, признанный к тому времени действительным членом Академии художеств. Через эту мастерскую, как писал сам руководитель, «прошло свыше двухсот архитекторов, (...) вышли все наиболее известные архитекторы»³ рубежа XIX—XX столетий. Действительно, учениками Бенуа, питомцами его мастерской

были ставшие впоследствии известными зодчими Ф. И. Лидваль, О. Р. Муниц, Б. Н. Николаев, Г. А. Косяков, В. А. Покровский, А. В. Шусев, В. А. Щуко, Н. В. Васильев, Н. Е. Лансере, М. М. Перетяткович, М. С. Лялевич, И. А. Фомин, В. Г. Гельфрейх, А. Е. Белогруд, Е. И. Катонин, Н. А. Троцкий. Показателем популярности Леонтия Николаевича среди учащихся архитектурного отделения Высшего художественного училища было именно то, что его мастерская значительно превосходила по количеству студентов мастерские двух других профессоров-руководителей. Этой популярности способствовали такие человеческие качества Бенуа, как душевная теплота, мягкость, доброжелательность; но главным здесь был все же высокий профессиональный авторитет мастера, справедливо заслуженный им за многие годы творческой и общественной деятельности. Не случайно среди воспитанников мастерской Бенуа были и выпускники других учебных заведений, в том числе Института гражданских инженеров, которые стремились повысить уровень своей профессиональной подготовки.

Успехи, достигнутые архитектурным отделением Высшего художественного училища за четверть века его существования, трудно переоценить; и в значительной степени они были обусловлены постоянным обновлением педагогических методов. Новшества, вводившиеся в учебные программы, чаще всего связывались с именем Бенуа, который в 1903—1905 и 1911—1918 годах был ректором училища. Так, еще в 1895 году он первым среди профессоров-руководителей архитектурного отделения ввел у себя в мастерской занятия лепкой, считая их очень полезными для будущих архитекторов. Возможность их «синтетической» подготовки обеспечивалась постоянным творческим общением друг с другом и с педагогами разных специальностей, что Бенуа ценил очень высоко как специфическую особенность академической школы; эту особенность он считал необходимым всячески сохранять и развивать. «Изучение архитектуры в связи с живописью и скульптурой», — писал Бенуа, — имеет неопределимое значение в художественном воспитании юношества, чего прочие высшие специальные заведения не в состоянии дать ученику (...) уже потому, что учащийся в таких заведениях не имеет на то достаточного (...) времени, а главное средств в виде накопленного долгими годами в (...) Академии трудами целого ряда выдающихся художников художественных ценностей; кроме того, в таких заведениях учащийся поставлен вне той художественной среды и обстановки, которую он

находит только в (...) Академии художеств»⁴. Леонтий Николаевич полагал, что коллективу педагогов следовало постоянно добиваться того, чтобы воспитанники разных отделений училища настойчивее проникали в «тайны» смежных видов искусства. Этому, с одной стороны, должны были содействовать занятия будущих архитекторов лепкой и более глубокое изучение ими графической и акварельной техники; с другой стороны, учеников живописного и скульптурного отделений необходимо было учить пониманию языка архитектурных форм и знакомить со спецификой монументально-декоративного искусства. В 1904 году Бенуа выступил с предложением ввести в училище «специальное изучение существующих фресок и вообще декоративной живописи» и в связи с этим «обратить особое внимание на фрески древнерусских церквей». Кроме того, он предлагал учредить при училище «лабораторию для испытания материалов живописи» и «мастерскую техники живописи», а в учебную программу ввести курс «о химических свойствах красок и грунтов»⁵. Эти предложения полностью реализованы не были, но благодаря настойчивости Бенуа в 1909 году при Высшем художественном училище все же была создана мастерская декоративной живописи под руководством Д. И. Киплика; она занималась исследованиями в области техники и технологии живописи, оказавшимися очень полезными и для архитекторов⁶.

В 1912 году Бенуа выступил также инициатором создания особой мастерской монументальной живописи, главной задачей которой явилась бы разработка методики творческого взаимодействия архитекторов и живописцев. «Монументальная живопись, — указывал зодчий, разъясняя свой проект, — (...) является завершающим аккордом в общей гармонии архитектурного целого. Идея сооружения обуславливает внутреннее содержание живописи, а характер архитектуры — ее форму. (...) Для достижения такого гармоничного впечатления необходимо сознательное отношение к архитектуре, умение проектировать силуэты в связи с формами плоскости и с убеждением применять для изображений тот или иной способ и материал для живописи. Это умение, как и всякое знание, приобретается учением и довершается опытом. Последнее, т. е. опыт, мы еще найдем среди немногих специализировавшихся мастеров; первого же, т. е. школы, у нас нет нигде»⁷.

Очень важную роль в системе академической подготовки художников-архитекторов Бенуа отводил рисунку. В доре-

волюционной Академии ученики архитектурного отделения обязаны были заниматься по вечерам в рисовальных классах, где выполнялись рисунки с образцов архитектурных орнаментов и с «антиков», а также в натурном классе, где рисовали с живой природы. Несмотря на то, что основной обязанностью Бенуа-педагога было обучение мастерству композиции, профессор отнюдь не обходил вниманием методические проблемы рисования, делясь с другими преподавателями своим богатым опытом мастера рисунка. При рисовании с гипсовых фигур и с природы Бенуа советовал обращать основное внимание на постановку фигуры, выразительность контура и верную передачу движения. При этом он предлагал ставить модель, часто меняя ее положение, и «делать хорошие наброски хотя бы углем. Кроме того, заставлять делать рисунки на память. То же следует применить к рисованию с орнаментов. Требовать тушеванных и детализированных рисунков с фигур с фонами бесполезно»⁸. Предметом, имеющим для архитектора не меньшее значение, чем рисунок, профессор считал акварель. Именно поэтому он предлагал учредить в Высшем художественном училище специальный «акварельный класс, применяясь лишь к требованиям архитектурного рисунка»⁹.

Во многом благодаря стараниям Бенуа как ректора и ведущего педагога Высшего художественного училища в системе академического архитектурного образования важное место занял так называемый общий архитектурный класс, в котором в течение первых трех лет учащиеся занимались «графическим изучением памятников», усваивали основы композиционного мастерства и получали необходимую научно-техническую подготовку. Когда после революции при образовании Петроградских государственных художественно-учебных мастерских (ПЕГОСХУМ), заменивших прежнюю Академию художеств, были упразднены и рисовальные, и общий архитектурный классы, Бенуа решительно возражал против этого, настаивая на сохранении той хорошо зарекомендовавшей себя системы образования, которая сложилась в Высшем художественном училище. Считая и в этот период общий архитектурный класс необходимым «фундаментом» рациональной педагогической системы, он в то же время высказывал мнение, «что в этом классе следовало бы ограничиться лишь графическими работами, (...) а композицию предоставить руководителю-профессору мастерской». Говоря о необходимости восстановить рисовальные и натуральный класс, Бенуа в очередной раз подчеркивал: «Рисование со-

ставляет одно из важнейших воспитательных средств для развития архитектора-художника, оно развивает ему вкус и наблюдательность, особенно рисование с живой природы. Молодой архитектор, пройдя основательную школу в такой мастерской, достигает понимания всех прелестей архитектурных форм и их живописности, и ее неперенных спутников — живописи и скульптуры. Вот почему я настаиваю, чтобы эта часть школы была поставлена на возможно высокую ступень совершенства и велась бы специальными мастерами и педагогами. Недостаточно самому преподавателю (профессору) хорошо рисовать, он должен и уметь вести ученика и хорошо передать ученику все необходимое для навыка глаза и владения карандашом»¹⁰.

Справедливо полагая, что успех учебного процесса в сильной степени зависит от правильного подбора и расстановки преподавателей, Бенуа уделял серьезное внимание вопросам обновления педагогического состава училища. Он писал: «Надо привлекать на вакантные должности людей молодых, знающих, талантливых и следящих за развитием архитектуры в полном ее объеме и приложении к современной жизни и потребностям»¹¹. И в другом месте: «Нам необходимо в интересах успеха нашей школы от времени до времени вводить в наши классы молодую художественную силу, без этого мы можем незаметно остановиться и вслед неминуемо пойти назад. Подготовить своевременно преемников — это одна из главных задач всякой школы»¹². Именно по предложению Бенуа в состав преподавателей общего архитектурного класса в 1904 году были введены О. Р. Мунц и Г. А. Косяков, а в 1915 — К. К. Романов. С 1912 помощником Бенуа в его мастерской работал В. А. Покровский. Кроме названных, и многие другие ученики Леонтия Николаевича проявили вкус к педагогической деятельности, работали как преподаватели архитектурного проектирования в разных учебных заведениях. Со временем и они воспитали собственных последователей; таким образом, сложилась такая общность поколений педагогов-архитекторов, которую с полным основанием мы можем называть «школой Бенуа». Эта школа весьма многочисленна, и до сих пор ее представители уже в совершенно новых условиях развивают традиции архитектурного образования и воспитания, заложенные мастером. Соображения, высказанные Бенуа относительно общего направления работы академической школы, не следует, вероятно, забывать и сегодня. «Цель Академии, — утверждал Бенуа, — не только приготовить ремесленников или выучить

грамоте, а готовить истинных художников, которым впоследствии предстоит двигать искусство вперед и работать для него, для идеи. Необходимо, чтобы работа кипела, во всем был бы интерес»¹³. Он подчеркивал, что «нужно с первых же шагов занятий в классах внушить ученику, кроме необходимых технических приемов нашего ремесла, интерес и веру в искусство и его будущее. Необходимо заинтересовать молодых людей и давать им свободно развиваться, и не давить рутиную»¹⁴. Неукоснительное следование этим принципам, очевидно, и позволило самому Бенуа добиться в педагогической работе столь замечательных успехов, воспитать многих мастеров архитектуры с ярко выраженной творческой индивидуальностью.

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 9. Ед. хр. 119. 1875. Л. 440.

² ЦГИА СПб. Ф. 184. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 1, 2, 24, 25.

³ РГИА. Там же.

⁴ НБА РАХ. Ф. 789. Оп. 26. Ед. хр. 91. 1919. Л. 56.

⁵ Список дел, назначенных к слушанию в Собрании ИАХ 23 ноября 1909 г. СПб., 1909. С. 20—23.

⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Ед. хр. 74. 1913. Л. 4. (Отзыв А. В. Шусева о работе мастерской Д. И. Киплика.)

⁷ Там же. Ед. хр. 167. 1912. Л. 4.

⁸ Там же. Оп. 33. Ед. хр. 7. Л. 29.

⁹ Там же. Оп. 12. Ед. хр. 5—3. 1903. Л. 28.

¹⁰ НБА РАХ. Ф. 789. Оп. 26. Ед. хр. 91. 1919. Л. 57—58.

¹¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Ед. хр. 20—3. 1897. Л. 162—163.

¹² Там же. Ед. хр. 5—3. 1903. Л. 27.

¹³ Там же. Оп. 33. Ед. хр. 7. Л. 27—28.

¹⁴ Там же. Оп. 12. Ед. хр. 20—3. 1897. Л. 162.

Ю. Е. ГАЛАНИНА

А. Н. Бенуа и кабаре «Лукоморье»

Александр Николаевич Бенуа в воспоминаниях ярко описал свои первые детские театральные впечатления, связанные с представлениями Петрушки, масленичными балаганами с их непременно героем — Балаганным Дедом, который, кривляясь и паясничая, зазывал на представление и развлекал публику. Запомнился будущему художнику и другой «краснобай» народных гуляний — раешник, знавший «десятки всяких прибауток», легко варьиовавший их, «стремясь потрафить вкусу (...) публики или даже высказаться на злободневные темы». Подчас речи и жесты скоморохов намекали на что-то весьма «противное благоприличию», а газеты возмущались излишней вольностью разгулявшегося народа. Со временем масленичные балаганы были перенесены подальше от центра города, где постепенно заглохли, «подлинная радость народная» умерла, традиции скоморохов забылись¹.

Позднее, приехав в 1896 году в Париж, Бенуа посещал знаменитые парижские кабаре типа «Chat noir», где читали свои стихи поэты, импровизировали музыканты. В парижских кабаре его привлекла «свойственная им атмосфера (...) богемной непринужденности», он оценил их деятельность как «нечто вполне художественное», но особого восхищения у художника они не вызвали².

Спустя почти десятилетие Бенуа, участвуя в создании одного из первых русских кабаре — театра «Лукоморье», вспомнил свои ранние впечатления.

28 ноября 1907 года в Петербурге открылся Театральный клуб в особняке Ф. Ф. Юсупова на Литейном, 42. Газеты сообщали о великолепии дворца, сказочной роскоши и изы-

сканности его убранства (особняк был сдан в аренду вместе с обстановкой). Возглавляли клуб писатели-драматурги И. Н. Потапенко, В. О. Трахтенберг, В. В. Туношенский и другие. В клубе устраивались концерты и вечера, читались лекции, но наиболее активная жизнь шла в нижних комнатах особняка, отведенных под карточную игру и бильярд.

Осенью 1908 года в Театральном клубе открылся новый концертный зал. Вопрос о постановках на этой сцене решала специально избранная комиссия, состоявшая из огромного числа официальных лиц. Организаторы клуба предполагали устроить на новой сцене кабаре. К созданию театра был привлечен В. Э. Мейерхольд. В одном из писем этого времени он писал: «Ю. М. Юрьев, артист Александринского театра, в качестве члена театральной комиссии, избранной руководить спектаклями на вновь строившемся при Театральном клубе театре, обратился ко мне с просьбой помочь ему составить при «театральной комиссии» (учреждение официальное) маленький «совещательный комитет» (учреждение неофициальное), состав которого я предложил ему из целого ряда известных художников, литераторов, музыкантов, артистов — Бенуа, Сомов, Добужинский, Головин, князь Шервашидзе, Фокин, Каратыгин, Ремизов, Городецкий, Нурок, Нувель, Радзивиллович, etc.»³.

Согласно записным книжкам Мейерхольда, его первые встречи с Юрьевым состоялись 12 и 15 сентября, а имя Бенуа упоминается уже 16 и 18 сентября⁴. Вскоре Бенуа стал главным советником Мейерхольда в организуемом деле. К сотрудничеству в театре художник пригласил своих друзей по «Миру искусства», которые возглавили группу художественной интеллигенции, занятую созданием первого петербургского кабаре. Сохранившиеся в архиве Мейерхольда списки свидетельствуют, что он намеревался привлечь весь цвет столичной художественной элиты: Л. Н. Андреева, А. Т. Аверченко, И. Я. Билибина, А. А. Блока, А. Я. Головина, С. М. Городецкого, М. В. Добужинского, О. И. Дымова, В. Г. Каратыгина, М. А. Кузмина, Е. Е. Лансере, А. И. Куприна, В. Ф. Нувеля, А. П. Нурока, Ю. Э. Озаровского, Б. К. Пронина, В. А. Пяста, А. М. Ремизова, Ф. К. Сологуба, К. А. Сомова, А. Н. Толстого, М. М. Фокина, Н. Н. Ходотова, Г. И. Чулкова, А. К. Шервашидзе и многих других⁵.

28 сентября Мейерхольд писал Бенуа: «Многоуважаемый Александр Николаевич, 1-го октября, в 10 ч. вечера в Театральном клубе на Литейном — собираемся.

Прошу Вас пригласить на это собрание: Каратыгина, Нувеля и Нурока. Мне самому следовало бы это сделать, но я очень занят (30-го моя первая постановка в Александринке). Вы заняты не менее меня, я знаю. Но Вам достаточно черкнуть им письма, а мне придется ехать. Было бы очень любезно с Вашей стороны, если бы Вы написали им зов на 1-е октября. Если почему-либо Вы не пожелаете исполнить мою просьбу, напишите мне: тогда уже я сам навещу упомянутых лиц. Как имя-отчество Каратыгина и его адрес?

Жму руку. Уваж[ающий] Вас Вс. Мейерхольд»⁶.

Вскоре после первых собраний организаторов театра в петербургских газетах появились сообщения об ориентации нового театра на немецкие кабаре типа «Überbrettel»⁷, подхватившие в начале 1900-х годов угасшую славу и популярность парижских кабаре. В отличие от последних в немецких кабаре шла заранее подготовленная программа, где почти не было импровизаций, не было французской легкости и изящества. Однако именно эти театры смогли поднять жанр кабаре на высоту подлинного искусства.

Вместе с тем Мейерхольд не спешил уподобить свой театр немецким кабаре, и в качестве первой постановки на сцене Театрального клуба он предложил пятиактную пьесу М. Метерлинка «Смерть Тентажиля», (которую ранее, в 1905 году, репетировал в Студии на Поварской). 15 октября он писал жене: «Вчерашнее заседание вполне определило мое близкое участие в делах нового театра при клубе. В первый вечер пойдет „Смерть Тентажиля“, но без музыки, так как я высказался за то, чтобы она шла или как музыкальная драма (музыка Саца) или как чистая драма без сопровождения музыки, и так как Сац не может успеть быстро написать музыку и в этом сезоне, вообще, вряд ли успеет с этим покончить, решено ставить как чистую драму. Декорации и костюмы будет делать, вероятно, Бенуа. Сегодня с ним об этом будет говорить Сомов. Вообще дело обещает быть очень интересным. В этот же вечер войдет и „Петрушка“. Ставим я и Добужинский»⁸.

По-видимому, сразу же после разговора с Сомовым Бенуа ответил Мейерхольду: «Многоуважаемый Всеволод Эмильевич, удивительно, как жизнь складывается. Всегда мечтал ставить „Тентажиля“, и года 2—3 тому назад я бы лопнул от зависти, если бы ее поручили кому другому. И вот, когда мне это достается, то оказывается, что у меня нет ни секунды времени (Дягилев) и что мне приходится отказываться. Я бы все же хотел быть причастным к делу и мог

бы, пожалуй, дать советы. Если бы Вы устроили совещание по этому вопросу, то пригласите и меня. Если бы дело было поручено Лансере, то я бы мог почти сотрудничать, ибо он, незнакомый со сценой, вероятно, не прочь был бы пользоваться моим опытом. <...> Других что-то не могу припомнить. А пожалуй <...> справились и Ремизов, Чемберс и Билибин. Даже **наверное**, особенно последний. Итак, Вам решать, а я к Вашим услугам»⁹.

Через день, 17 октября, Мейерхольд снова писал Бенуа: «Многоуважаемый Александр Николаевич, будьте любезны назначить маленькое совещание о постановке „См[ерти] Тентажиля“ — хотите, у меня, хотите, у Вас?! И позовите, пожалуйста, Лансере на это совещание. Что делать. <...> Но, ведь Вы можете? Да? <...> С Вами ближе познакомиться не удается. Вы заняты»¹⁰.

Сотрудничество Бенуа в создании театра ограничилось лишь его участием в организационной работе, однако в подготовке спектакля были заняты близкие ему художники — Добужинский, Билибин, В. Чемберс, Л. Бакст и другие. В архиве Мейерхольда сохранились выполненные Бенуа и датированные октябрем 1908 года наброски общих планов и декораций к двум пьесам мейерхольдовского театра¹¹, оформление которых вскоре было поручено Добужинскому и Билибину.

Приглашенные Бенуа художники создали великолепные эскизы декораций и костюмов к спектаклю, вошедшие в историю мировой сценографии. Однако именно в роскоши оформления заключалась «ахиллесова пята» спектакля — костюмы и декорации были излишне пышными и сложными для кабаре-сцены.

Занятый подготовкой дягилевской антрепризы, Бенуа, по видимому, не только не мог из-за отсутствия времени, но и не хотел активно включаться в подготовку спектакля. Вероятно, у него не было уверенности в реальности и своевременности задуманного дела. Сомнения Бенуа мог усилить и Бакст, писавший в эти дни своему другу: «Как твои дела? Судя по известиям из Питера, черт знает действительно сколько предприятий зараз. <...> Уже отсюда вижу потраченное время, ненужные заседания, сговоры, а само дело не подвигается, просто потому, что мертво рождено»¹².

Позднее Бенуа весьма критически отзывался о попытке создать кабаре при Театральном клубе: «Вздумали наши театральные эстеты создать в Петербурге то, чем (уже не первый десяток лет) славился Париж, а для многих русских

людей это даже служило главной приманкой Парижа. Я имею в виду парижское „кабаре“, то есть то вечно-разнообразное, причудливое, почти всегда дурашливое зрелище, что временами могло принимать характер чего-то обличительного, но что главным образом потешало даже и „самых серьезных“ людей и что было разбросано по ряду маленьких предприятий на склонах Монмартра. Я забыл (это было так давно) имена главных зачинщиков „Петербургского кабаре“, но помнится, что то были литераторы, пожалуй, и не из очень удачливых. К ним примкнули несколько наших братьев-художников и сценических деятелей. Состоялось несколько организационных собраний, на которых и мне пришлось отсиживаться, хоть я в эту затею еще меньше верил, нежели в „Старинный театр“, — но друзья настаивали, и мне было как-то неловко отказаться».

Далее он вспоминал: «Особый характер какой-то блажи придавало нашим совещаниям то помещение, в котором мы собирались. То были хоромы особняка-дворца графини де Шово на Литейном, напротив Симеоновской <...> улицы. Дом этот, построенный архитектором Бонштедтом в конце 60-х годов, имел очень затейливый фасад, весь из серого камня высеченный, внутри же он был отделан по изысканнейшей моде „Второй империи“, иначе говоря, — с вызывающей роскошью. Золоченые стулья, кресла и диваны были обиты обюссонами, с потолка свешивались многопудовые хрустальные люстры, по полам были разостланы пушистые ковры; повсюду стояли огромные фарфоровые вазы, канделябры, бронзовые гарнитуры. Часть стен была обита ярким лионским штофом, часть покрыта зеркалами, <...> в которых все это довольно безвкусное великолепие отражалось нескончаемыми анфиладами. Что было тут общего с парижским кабаре? Впрочем, если для организаторов все помещение было целиком открыто (как раз тогда с недавних пор обителем дворца графини Шово сделался ее племянник юный князь Феликс Юсупов — и спрашивается, что побудило его, баснословного богача, отдать внаем этот особняк?), то большую публику с улицы, когда кабаре стало действовать, пускали лишь по роскошной беломраморной лестнице, ведущей от вестибюля прямо в большой квадратный танцевальный зал. Там и был устроен кабацкий театрик»¹³.

Среди организаторов театра внимание Бенуа привлек Мейерхольд. Художник писал: «Мне Мейерхольд „понравился“ одним своим видом, особенно „зигзагом“ своего носа, того профиля, точно нарочно как-то нелепо изваянного шут-

ником-скульптором. На заседаниях же он особенно вдохновенно взывал: что-де надлежит родить нечто, чего еще никогда не было и что должно поразить всякого неожиданностью своей новизны. Однако Всеволод Эмильевич, (...) взывая таким образом, никаких конкретных предложений так и не вносил.

Проектов программы создающегося кабаре, наконец, накопилось масса, но тут же все отменялось, так как слишком явно было, что такой чепухой не стоит заниматься¹⁴.

Однако в период подготовки спектакля отношение Бенуа к Мейерхольду и его театру не было столь негативным. В организационных работах художник участвовал очень активно, он был включен в «Комитет по устройству спектаклей» как представитель (фактически: глава) художественной фракции¹⁵, участвовал в заседаниях Театрального клуба, энергично отстаивая интересы Мейерхольда.

Проблем у организаторов театра было много. Нелегко было найти общий язык с дирекцией клуба. Одновременно с Мейерхольдом на сцене клуба под руководством З. Холмской готовила свою программу другая труппа — будущий театр «Кривое зеркало».

Наконец придумали название мейерхольдовскому театру — «Лукоморье», подчеркивающее связь с фольклором и народным театром, а также — с Петербургом (лукоморье — извилистый берег, залив). Труппа составила из актеров императорских театров (К. Варламов, Г. Ге, Ю. Озаровский, Е. Тиме и другие) и учеников студии Мейерхольда. Постепенно выработалась программа первого представления.

Она начиналась с «Пролога» Аверченко, в котором излагались художественные принципы театра и завязывалась шутилка перебранка со зрительным залом, который незаметно оказывался втянутым в игру¹⁶. Затем шла «леденящая душу» инсценировка рассказа Э. По «Последний из Уэшеров»¹⁷ (оформление Добужинского и Чемберса). Вслед за ней короткая сценка П. Потемкина «Петрушка», известная в наши дни благодаря эскизу прекрасной декорации, исполненному Добужинским. Эта сценка, которая могла стать главным номером программы, была оценена критикой как недостаточно живая и остроумная¹⁸. Однако именно этот номер, вызывавший в памяти Бенуа впечатления детства, описан в его воспоминаниях: «Традиционные роли были исполняемы не куклами, а живыми актерами, толкавшимися поверх протянутой занавески и с деревянными ножками, перекинутыми поверх ее. Это одно было довольно смешно, но

я не запомнил, чтобы все представление вызывало тот гром смеха, на который рассчитывали, (...) хотя в этот спектакль Добужинский вложил все свое остроумие, получилось нечто довольно-таки нелепое и просто даже скучное. (...) Все это создавало лишь впечатление чего-то вымученного и скорее жалкого»¹⁹.

За потемкинским «Петрушкой» следовала короткая юмористическая «тайна в одном действии» графа Ф. Л. Соллогуба «Честь и месть»²⁰, пародировавшая напыщенный героизм и сюжетную путаницу романтических пьес. Костюмы и декорации к этой постановке исполнил Билибин²¹. Он же был автором марки театра, изображавшей «кота ученого»²². Завершалось представление концертными номерами, где серьезная музыка соседствовала с куплетами и пародиями (костюм исполнительницы одного из номеров был выполнен по эскизу Бакста). Однако программой театра «Лукоморье» вечер не исчерпывался. За ней было показано также представление, подготовленное «Кривым зеркалом».

Первый спектакль театра «Лукоморье» единодушно признали неудавшимся. Театр успеха у публики не имел. На третьем спектакле в зале присутствовало всего лишь шесть человек. Последнее представление «Лукоморья» состоялось 12 декабря. Через день в газете «Слово» было опубликовано открытое письмо группы устроителей театра (в числе подписей было имя А. Н. Бенуа) о том, что продолжать свою деятельность в стенах Театрального клуба она далее считает невозможным. Попытки возродить в дальнейшем «Лукоморье» оказались безрезультатными.

Причины неудачи театра Бенуа проанализировал в одном из «Художественных писем»²³. Замысел устроителей создать «непосредственный, живой театр» он оценил очень высоко и признал своевременным. Через такой театр, считал Бенуа, «мы снова вернемся вообще к театру и уйдем от тех мучительных, ненужных философских шарад и от той мешанской пошлости, которые загроздили нашу сцену». Тем не менее первый опыт «Лукоморья» он признал не особенно «утешительным» — «вышло скучно», что недопустимо в кабаре.

Главный недостаток «Лукоморья» Бенуа видел в «отрешенности от жизни, от улицы». Подобно французским кабаре, которые являлись «отражением самой улицы», их аналог в России должен был бы воспроизводить русскую жизнь, но для того, чтобы «втянуть в дело улицу», необходимо было «сделаться доступнее, стать ближе к ней». Бенуа напоминал

о народных истоках подобного искусства в России, где существовал такой феномен, как балаган, уличный театр, что отменяло необходимость в подражании иностранным образцам, делая вместе с тем необходимым возрождение этого утраченного жанра. Попытку создать «непосредственный, живой театр, нечто легкое, подвижное, беспритязательное» устроители «Лукоморья» пытались осуществить на малоподходящей для этого сцене Театрального клуба. Бенуа писал, что «беспритязательный „кабаре“ и раззолоченные стены Юсуповского дворца — вещи абсолютно разных категорий. Художественная работа, поиски, увлечения, неудачи и взлеты, а рядом — типичный жадный шум игорного дома, его лихорадочная, больная атмосфера — тоже вещи мало между собой вяжущиеся». Осуществлению планов создателей театра препятствовала также и сложность, громоздкость дирекционного аппарата клуба, многочисленные комиссии и заседания, что лишало кабаре «объединяющей мысли и энергии». По мнению главы «Мира искусства», всю организаторскую деятельность необходимо было сосредоточить в руках одного человека, «определенно знающего, чего он хочет»²⁴. Театр, возрождающий традиции балагана, должен был быть демократичным, с соответствующей этой цели простотой в оформлении спектакля²⁵ и выборе репертуара. Программа же «Лукоморья» — «слишком сложный и переутонченный меню» — этим требованиям не отвечала.

Статья Бенуа, его театральные теории оказались, безусловно, очень важными для режиссера «Лукоморья», еще в 1907 году признававшего необходимость восстановления традиций старинных народных театральных зрелищ²⁶, но, назвав свою программную статью 1912-го года «Балаган», Мейерхольд пошел по иному пути. В своих сценических работах он опирался не на традиции русского балагана, а на художественные принципы итальянской комедии масок, где в большей степени отразился столь интересовавший его «культ каботинажа», актерской техники, составлявшей, по мнению Мейерхольда, основу подлинного театра.

В 1910—1912 годах началась острая полемика Бенуа с Мейерхольдом²⁷, вызванная отчасти «партийными» интересами (конфликтом с директором императорских театров В. А. Теляковским, под началом которого служил Мейерхольд, из-за С. П. Дягилева), отчасти признанием Бенуа идейного кризиса индивидуалистического искусства и его тяготением к Московскому художественному театру. В этой полемике было много необъективного, высказанного сгоряча

в пылу спора, чем объясняется и резко негативная окраска упоминаний о «Лукоморье» в написанных позднее мемуарах художника, отличная от его же высказываний, относящихся к периоду подготовки спектакля в «Лукоморье».

Свое тяготение к народному театру, русскому балагану Бенуа воплотил с блеском в оформлении балета «Петрушка» на музыку И. Стравинского — его любимом театральном детище, к которому он обращался несколько раз на протяжении своей долгой творческой жизни, и, несмотря на резкие слова, сказанные Бенуа по поводу спектакля «Лукоморья», опыт этого театра, безусловно, пригодился самому художнику.

¹ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М., 1990. Кн. 1—3. С. 219, 289—298.

² Там же. Кн. 4—5. С. 132—134.

³ Мейерхольд В. Э. Переписка. М., 1976. С. 119.

⁴ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 775. Л. 103—104 об.

⁵ Там же. Д. 776. Л. 6—28.

⁶ ОР ГРМ. Ф. 137. Д. 1207. Л. 7—8.

⁷ Слово. 1908. 8 октября (№ 583). С. 5.

⁸ Волков Н. Д. Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т. 11. С. 36.

⁹ РГАЛИ. Там же. Д. 1166. Л. 2—3.

¹⁰ ОР ГРМ. Там же. Л. 9—10.

¹¹ РГАЛИ. Там же. Д. 55. Л. 1.

¹² ОР ГРМ. Там же. Д. 672. Л. 3 об.

¹³ Бенуа А. Н. Там же. С. 475—476.

¹⁴ Там же. С. 476.

¹⁵ РГАЛИ. Там же. Д. 776. Л. 6.

¹⁶ Аверченко А. Т. Миниатюры и монологи для сцены. Л., 1991. С. 56—61.

¹⁷ В современных переводах рассказ называется «Падение дома Эшеров» (См.: По Э. А. Полное собрание рассказов. М., 1970. С. 186—199).

¹⁸ Русское слово. 1908. 7 декабря № 284. С. 5.

¹⁹ Бенуа А. Н. Там же. С. 477, 515.

²⁰ Соллогуб Ф. Л. Честь и месть. Тайна в одном действии. [1887]. Петербургская Театральная библиотека, № 1/С 60.

²¹ Билибин И. Я. Альбом. Л., 1988. С. 82, 95.

²² Радлов С. Современная русская графика. СПб., 1916. С. 91.

²³ Бенуа А. Н. Художественные письма: «Русский кабаре» // Речь. 1908. 10 декабря (№ 303). С. 2.

²⁴ Таким заводилой и «хозяином» в «Летучей мыши» был Никита Балиев и, позднее, один из участников «Лукоморья» — Борис Пронин в петербургских кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов».

²⁵ Современная исследовательница Л. Тихвинская, проанализировав подробные списки реквизита и пространные описания костюмов и гримов для «Лукоморья», отмечала: «Известный режиссер (Мейерхольд. — Ю. Г.) не владел эстрадной лексикой. <...> К поста-

новке на эстрадном театрике Мейерхольд подошел вооруженный привычным театральным аппаратом, оказавшимся для кабаре слишком сложным и громоздким» (*Тихвинская Л.* Загадки «Лукоморья» // Советская эстрада и цирк. 1985. № 9. С. 27).

²⁶ См.: *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 137, 138, 142, 159, 160, 179, 190, 192, 195, 198 и др.

²⁷ *Мейерхольд В. Э.* Театр (К истории и технике) // Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 123—176.

И. А. ЗОЛОТИНКИНА

Из дневниковых записей А. Н. Бенуа 1916—1918 годов

В 1955 году Александр Николаевич Бенуа подготовил к печати, но так и не опубликовал «Выборные места из дневника 1916—1918 гг.». В настоящее время машинопись «Выборных мест» с правками А. Н. Бенуа хранится в архиве Музея семьи Бенуа (филиале Музея-заповедника «Петергоф»), куда она была передана вместе с другими материалами парижского архива А. Н. Бенуа его внуками П. А. Браславским-Бенуа и Д. И. Вышнеградским.

А. Н. Бенуа может быть назван одним из крупнейших мемуаристов своей эпохи. Помимо знаменитых «Мои воспоминаний» (впервые опубликованы под названием «Жизнь художника» в Нью-Йорке в 1955 году), его перу принадлежат «Возникновение „Мира искусства“» (Л., 1928), «Воспоминания о Верещагине» (Париж, 1932), «Воспоминания о балете» (Париж, 1939; включены также в «Мои воспоминания», опубликованные в СССР и России в 1980, 1990 и 1993 годах) и многочисленные очерки в газете «Последние новости» (Париж, 1930-е годы).

«Выборные места» знакомят с наиболее сложными, трагическими годами в истории России и жизни самого художника. «Выборка» была осуществлена Бенуа с расчетом показать внутреннее состояние человека, принадлежащего к художественной среде, русского интеллигента в то переломное время. Сведя фактологическую канву почти к минимуму, он сделал акцент на психологической характеристике описываемых событий и лиц, создав тем самым из личного дневника портрет эпохи.

Текст условно разделен на три части: 1916—начало 1917 года (до революционных событий); первые дни Февральской революции; время после Октябрьского восстания.

Читателю предлагаются зарисовки к описанию заговора против Г. Е. Распутина, характеристики А. М. Горького, Ф. И. Шаляпина, А. В. Луначарского. Общая для всех трех частей тема — сохранение художественного наследия в России. Бенуа подробно описывает обход Зимнего дворца членами Комитета по художественному надзору при Кабинете его величества в 1916 году, образование «Комиссии Горького» по охране памятников в марте 1917, работу в Эрмитаже после Октябрьской революции...

«Выборные места» дополняют уже известные и вошедшие в научный оборот издания дневников К. А. Сомова, А. А. Блока, воспоминаний Ю. П. Анненкова, К. А. Коровина, Ф. И. Шаляпина, писем и статей других деятелей русской культуры. «Политический» акцент отобранных самим Бенуа фрагментов вызовет, как стоит надеяться, интерес к ним не только со стороны исследователей художественной культуры, но и историков России. Публикация «Выборных мест» будет сопровождаться предисловием составителя и подробными комментариями.

И. А. ЗОЛОТИНКИНА

К характеристике художественной жизни Петербурга начала XX века. Деятельность Н. Н. Врангеля

В ряду деятелей русской культуры начала XX века одним из интереснейших является историк искусства барон Николай Николаевич Врангель (1880—1915). Видный представитель ретроспективного направления, он известен как талантливый ученый и организатор многих мероприятий в художественной жизни Петербурга.

Значительное влияние на формирование личности Врангеля как ученого оказал Александр Николаевич Бенуа, бывший его другом и наставником, неоднократно сотрудничавший с ним. Статьи и мемуары Бенуа, материалы его архива — ценнейшие источники сведений о творческой биографии Врангеля.

В 1901 году он приехал в Петербург, где познакомился с Александром Бенуа и другими «мирискусниками». Дебютом барона в художественной жизни столицы стала организация обширной выставки «Русская портретная живопись за 150 лет (1700—1850)», которая открылась в марте 1902 года в залах Академии наук. За ней последовала организация ретроспективной экспозиции «Старый Петербург» в мае 1903-го в залах предприятия «Современное искусство» (Б. Морская ул., 33), работа над первым научным каталогом «Русский музей Императора Александра III. Живопись и скульптура» (СПб., 1904), участие под руководством С. П. Дягилева и А. Н. Бенуа в подготовке «Историко-художественной выставки русских портретов с 1705 по 1905 г.» в Таврическом дворце. За пятилетний период Врангель превратился из любителя искусства в ученого, о котором начали говорить как о знатоке русского искусства.

Следующий этап деятельности Врангеля, приходящийся на 1907—1910 годы, — работа в журнале «Старые годы»

(основан в 1907). Врангель был активным сотрудником журнала, автором целого ряда статей, опубликованных в нем, исполняющим зачастую обязанности его редактора. Признание Врангеля в среде историков искусства происходит в это время наряду с утверждением ретроспективного течения в русской художественной культуре тех лет.

Журнал «Старые годы» быстро приобрел популярность, был ценен как в научных кругах, так и у широкой публики. Врангель, как никто другой, создал «образ журнала». Его статья «Помещицыя Россия» («Старые годы», 1910, июль-сентябрь) послужила основой доклада А. Ф. Кони в Академии наук для награждения журнала Золотой медалью им. А. С. Пушкина. В рамках выставочной деятельности «Старых годов» Врангелем была организована «Выставка старинных картин» (1908), собравшая малодоступные произведения западноевропейских мастеров из частных петербургских собраний.

Наиболее интенсивный период деятельности Врангеля — 1911—1915 годы. Продолжая работать в «Старых годах», он создал под эгидой журнала «Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины», организационно оформленное в 1910 году. Врангель был бессменным секретарем Общества, его «душой» и инициатором выставок, сыгравших значительную роль в русском искусствознании. Среди них — «А. Г. Венецианов в частных собраниях» и «О. А. Кипренский в частных собраниях», состоявшиеся в 1911 году в Русском музее и послужившие первыми серьезными вехами в изучении творчества этих выдающихся живописцев.

В 1911—1912 годах Врангель совместно с С. К. Маковским редактировал журнал «Аполлон», посвященный вопросам современного искусства, который провел в 1912 году во дворце Ф. Ф. Юсупова (Литейный пр., 42) масштабную выставку «100 лет французской живописи (1812—1912)», впервые познакомившую петербуржцев с произведениями французских художников XIX века из музеев и частных собраний Франции. За организацию выставки Врангель был награжден орденом Почетного Легиона Французской республики.

Для этого периода характерно расширение исследовательской деятельности барона и чрезвычайное разнообразие его начинаний в художественной жизни Петербурга. Будучи сотрудником картинного отделения Императорского Эрмитажа, он стал осенью 1912 года лектором института истории искусств графа В. П. Зубова. Одновременно с этим он редак-

тировал специальное издание, предназначавшееся к 150-летию Академии художеств, которое, однако, не было осуществлено. Врангель участвовал также в организации грандиозной выставки «Ломоносов и Елизаветинское время», проведенной в апреле 1912 года в залах Академии художеств, и несостоявшейся «Романовской выставки», посвященной 300-летию Дома Романовых.

Жизнь талантливого и энергичного исследователя оборвалась 15 июня 1915 года вследствие скоротечной болезни почек в военном госпитале Варшавы (с осени 1914 он состоял на военной службе в Комитете Синего Креста). 19 июня 1915 года Врангель был похоронен на Никольском кладбище Александро-Невской лавры в Петрограде.

Первая статья Врангеля в журнале «Старые годы» называлась «Забутые могилы» и была посвящена разрушенным надгробиям Лазаревского кладбища Александро-Невской лавры. По иронии судьбы, могила автора статьи и историка искусства ныне не только забыта: ее не существует.

Хочется надеяться, что 1995 год, когда исполняется 115 лет со дня рождения и 80 лет со дня смерти исследователя, будет отмечен в художественной и культурной жизни современного Петербурга.

Г. И. ЧУГУНОВ

Александр Бенуа и Борис Григорьев

Со времени издания в нашей стране «Моих воспоминаний» Александра Николаевича Бенуа они заняли центральное место в мемуарной литературе художников той эпохи. Бенуа отлично сознавал ценность своего труда: «Эта работа будет, пожалуй, единственной из всех моих работ, достойной пережить меня и остаться, как представляющая некий общий и детальный интерес». Услышать такое от художника — уже при жизни признанного книжного графика и не менее ценного театрального мастера — представляется как будто несколько странным, но это только на первый взгляд. В действительности же Александр Николаевич совершенно прав.

Пожалуй, сейчас уже ни для кого не секрет, что главной и наиболее ценной для русской культуры была художественная деятельность Бенуа в самом широком ее понимании.

Одно дело определить значение какого-либо явления в его исторической перспективе, спустя десятки лет, и совсем другое — в момент его появления. На это способны весьма немногие. Для этого мало понимать движение искусства во времени, мало природной сообразительности и способности логически мыслить, мало изобразительно поставленного глаза, — для того необходимо все упомянутое в гармоническом единстве. Но самым главным все-таки нужно считать способность угадать сокровенный смысл явления, которая была и остается неразгаданной тайной. Вот этой-то способностью и обладал Александр Николаевич. В каком-то органичном сочетании с незаурядными знаниями и замечательным художественным талантом он нередко мог пронаблюдать очень сложные явления искусства, в то время как другие лишь касались их поверхности. Для примера можно

Александр Бенуа и Борис Григорьев

рассказать об отношении Бенуа к творчеству Бориса Григорьева.

Несмотря на то, что Григорьев участвовал в петербургских выставках с 1909 года, те критики, которые создавали имидж того или иного художника, заметили его работы лишь в 1913 году. Тогда Борис Дмитриевич, еще будучи учащимся Академии художеств, впервые побывал в Париже и привез оттуда множество рисунков, которые и выставил в Художественном бюро Н. Е. Добычины. Совершенно неожиданно они произвели фурор в петербургском мире искусства; в результате он сразу стал известным художником. Это событие, похожее на чудо, между тем было вполне обоснованным — рисунки были настолько мастерски выполнены, что просто не могли не обратить на себя внимания. О них писали многие, но, несмотря на общее одобрительное отношение, авторы проявляли явную неуверенность в их оценке. В данном случае достаточно упомянуть лишь об одном авторе.

1915 год. Молодой, высокий, красивый Николай Николаевич Пунин. Он написал несколько блестящих работ о древнем искусстве и творчестве современных художников. Он уже был полон уверенности, но еще не успел накопить сомнений. В этот период ему встречается такое необыкновенное явление, как рисунки Григорьева. Надо отдать должное — Пунин почувствовал нечто совершенно необычное, что заставило его заметить: «Странно, но еще раз убеждаешься в том, что существует что-то более глубокое и более твердое, чем жизнь...». И все-таки это не помешало ему заключить: «Никогда не узнаешь, никогда не захочешь узнать, чем живет, что чувствует, как мыслит этот художник. (...) В его работах есть жест и поза, но нет ума, во всяком случае — глубокого, окрыленного и страстного». Источником противоречия, которое можно легко уловить в статье Пунина, является явная растерянность, с которой были восприняты сотни и сотни изумительных рисунков, грозивших некой «девальвацией» в графическом искусстве. Другие критики отнеслись к рисункам Григорьева еще с меньшей внимательностью и глубиной, и никто из них даже не задался вопросом, откуда и почему так внезапно возник григорьевский рисунок, решительно не имеющий ничего общего с манерой художника начала того же 1913 года.

И лишь Бенуа не только задал этот вопрос, но и ответил на него. Расценив работы Григорьева как событие в русском искусстве, он писал: «В те дни он был напитан парижским духом — воздухом того довоенного Парижа, в котором так

легко, в котором еще слышались отголоски смехов романтических гризеток и студентов, в котором было столько милой и беспечной ласки. <...> Художественную манеру выражения Григорьева воспитали не столько разные образцы прославленного художественного творчества, сколько именно самый этот воздух Монпарнаса и Монмартра».

Бенуа необыкновенно тонко и точно определил, угадал самобытность Григорьева как личности, а именно его духовную связь с энергией внешнего мира, будь то человек, город или пейзаж. Григорьев редко мог остаться равнодушным, он или любил, или ненавидел. Иные люди или местности вызывали у него настоящие приступы любви, любви до болезненности, иногда, пожалуй, даже до психопатии — похожее случилось с ним при встрече с Парижем, позже — с Олонецкой губернией, затем — с Максимом Горьким.

Подобные угадывания в статьях Бенуа бывали в продолжение всего творческого пути Григорьева. Около 1920 года, когда вышла знаменитая григорьевская «Расея», лишь Бенуа занял, как сейчас представляется, наиболее верную позицию. В 1930-х годах Григорьев исполнил много южноамериканских гуашей, которые воспринимались критиками как какие-то цветочные откровения, как нечто абсолютно новое для художника. И только Бенуа увидел в них «всего лишь путевые заметки, <...> свидетельствующие о необычайно остром и весьма проникновенном наблюдении».

В одной из своих статей Александр Николаевич создал простой и чрезвычайно тонкий образ Григорьева-художника: «Многие боялись Григорьева, считали его за какого-то опасного скандалиста. Получилась эта репутация вследствие крайней впечатлительности художника и полной зачастую невозможности его совладать с возникшими в минуту аффектами. В смысле каких-либо моральных принципов в нем тоже не все было определено и четко установлено <...> среди моих современников он представлял собой наиболее цельный образ художника, и представлял он его без всякого наигрыша, в силу одних только велений своей натуры <...> во всем самом существенном и самом жизненном он слушался своего сердца». Как это перекликается с григорьевскими словами: «Я люблю любовь больше разума!» Такой образ Григорьева-художника был недоступен для десятков авторов, писавших о нем в Европе и Америке.

С. Б. ГОРБАТЕНКО

Загадочное Мартышкино (по воспоминаниям А. Н. Бенуа)

Мартышкино — небольшое дачное селение в окрестностях Петербурга — в биографии Александра Николаевича Бенуа занимает особое место: здесь он провел свое первое и второе «послесвадебное» лето с молодой женой Анной; здесь родился их первый ребенок; здесь, наконец, он получил множество художественных впечатлений — как от неповторимых приморских пейзажей и близлежащих усадебных ансамблей, так и от достопримечательностей самого Мартышкина. Все это нашло отражение в его рисунках и живописных полотнах, а также замечательных воспоминаниях. Воспользовавшись ими, попытаемся воссоздать образы полюбившихся Александру Николаевичу уголков Мартышкина, а также ответить на ряд занимавших его вопросов, связанных с этой местностью.

Расположение дач, в которых семья Бенуа жила в 1895 и 1896 годах, пока удается определить лишь приблизительно. Из воспоминаний известно, что первая по времени находилась у Ораниенбаумского шоссе (современная Морская улица), причем отец художника, Николай Леонтьевич, и сестра Екатерина с детьми занимали большую двухэтажную «барскую» дачу с двумя верандами, а сам Александр Николаевич с женой — маленький дом с мезонином, разместившийся на том же участке. Обширный сад спускался к шоссе¹.

Среди рисунков Бенуа, хранящихся в Русском музее, есть изображение главной дачи, перед которой сидит в кресле «каталке» его отец. Вдали виднеется православная церковь. Этот ориентир и воспоминания Бенуа о расположенном к востоку от дачи прибрежном леске, через который протекал ручей, позволяют предположить, что дома стояли на гребне приморской террасы, между Щукиным переулком и

Нагорной улицей. Дача 1896 года, судя по воспоминаниям, находилась на Лесной улице.

Особое восхищение художника вызывали ландшафты морского побережья Мартышкина. Ширь залива и высокое небо, почерневшие рыбацкие хижины и лодки, хрупкие купальни на фоне заката составляют излюбленные сюжеты рисунков и акварелей Александра и его брата Альберта, а также часто приезжавшего сюда Константина Сомова. Среди этих работ мы находим изображение описанной в воспоминаниях «Орфеевой рощи» — искривившихся, продутых морским ветром сосен, особенно живописных в закатных солнечных лучах. На одной из акварелей изображен и сам Орфей, играющий на свирели.

Территория, занимаемая «Орфеевой рощей», как отмечено Бенуа, была распродана до революции под дачи. Однако некоторые участки мартышкинского побережья до сих пор сохраняют свой первоначальный характер: это песчаные пляжи, местами поросшие ивами. Сейчас их теснят огороды и будки лодочников.

В Мартышкине были две церкви — вышеупомянутая деревянная православная, во имя иконы Пресвятой Богородицы «Утоли моя печали», построенная в 1890 году, и финская лютеранская, во имя св. Евангелиста Иоанна. Первой в воспоминаниях Бенуа посвящены трогательные строки. Сюда он пришел к воскресному богослужению наутро после рождения дочери, здесь, в толпе людей, не поместившихся в тесном храме, под могучими соснами, на берегу моря, он вслушивался в слова молитвы².

Церковь стояла на зеленой лужайке, у пересечения ручья с Ораниенбаумским шоссе. Она сохранялась еще в 1970-х годах. Ныне уцелело лишь стоящее на противоположной стороне дороги здание церковно-приходской школы (Морская ул., 58).

Рассказывая о лютеранской кирхе, Бенуа отмечал «простой, но благородный» характер ее архитектуры, живописное расположение здания на краю береговой террасы и высказал предположение об авторстве Дж. Кваренги³. Однако архивные документы свидетельствуют, что эта церковь была построена И. И. Шарлеманем 1-м в 1829—1830 годах⁴. Нам удалось обнаружить авторские чертежи архитектора, причем оказалось, что он разработал проект в двух вариантах — готическом и классицистическом⁵. Выбран был второй вариант. В настоящее время церковь возвращена общине прихода Тюре⁶ и реставрируется.

Наиболее «таинственной» достопримечательностью Мартышкина было лютеранское кладбище, справедливо аттестованное Бенуа, как «редкая для петербургских окрестностей диковина». Оно находилось к югу от современной железнодорожной платформы «Мартышкино», примыкая к протекающему здесь ручью. Кладбище начало формироваться после переноса сюда в 1749 году финской церкви, ранее находившейся у приморской дороги.

На мартышкинском кладбище были похоронены как простые местные жители, так и многие известные люди и представители петербургской аристократии — лейб-медик И. Ф. Бек, герой войны 1812 года генерал-лейтенант А. Б. Фок, жена крупного государственного деятеля графа Н. С. Мордвинова Генриетта Александровна. На кладбище находились и загадочные памятники, лишенные надгробных надписей. Два из них привлекли особое внимание Бенуа. Первым был склеп с высоким барочным фронтоном, черной, окованной железом дверью и двумя круглыми, забранными решетками окошками на фасаде. По свидетельству Бенуа, сооружение было буквально наполнено старинными гробами.

Сохранившаяся акварель художника и подробное описание помогли нам не только отождествить склеп с изображением на найденной старой фотографии, но и взять чудом сохранившуюся постройку под охрану государства. Полуразрушенный, утративший крышу и фронтоны склеп пока еще возвышается на участке появившегося после войны индивидуального жилого дома (Тупиковая ул., 5) и используется как сарай.

Скоре после революции склеп был вскрыт с целью ограбления. По свидетельству побывавшего здесь в 1922 году очевидца, в гробах оказались трупы, подвергшиеся естественной мумификации. На стеллаже сохранялись два гроба с «мумиями» женщин, а к стене было прислонено тело военного в форме XVIII столетия!⁷

В 1926 году склеп обследовала специальная экспедиция Русского музея⁸. Под грудой обломков она обнаружила нетронутое грабителями тело в одежде пастора, а также гроб с останками неизвестного вельможи, одетого по моде середины XVIII века, с аннинской лентой на шее и александровской через плечо. Имен погребенных экспедиции установить не удалось.

Второй склеп, находившийся в глубине кладбища, еще более заинтересовал Бенуа. По его словам, это была огромная гранитная пирамида, опиравшаяся на погрузившиеся в землю

колонны дорического ордера. Из эпитафии на черной доске сохранилось лишь написанное по латыни слово «Мученики». Через приоткрытую дверь в неясном свете, падавшем из маленьких полуциркульных окон, прорезанных в стенах пирамиды, виднелись три железных гроба.

Бенуа высказал предположение, что здесь были похоронены голштинцы, погибшие в дни переворота 1762 года, а памятник возведен в их честь императором Павлом I. На одной из выставок он встретил проект этого мавзолея, подписанный А. Н. Ворониным⁹.

Сохранилось несколько акварелей и карандашных зарисовок Бенуа, запечатлевших склеп и даже стоявшие в нем гробы. Столь необычная постройка стала основным «персонажем» его большой картины «Кладбище» — одной из первых экспонированных художником и приобретенной самим П. М. Третьяковым¹⁰.

Вышеупомянутый очевидец в 1922 году застал этот склеп, как и первый, уже разгромленным. В нем остался лишь открытый гроб со скелетом человека более чем двухметрового роста. Экспедиция Русского музея не обнаружила уже и его.

Сохранившиеся фотографии склепа и чертежи Воронихина (проект существовал в двух вариантах) дают представление о величественном сооружении¹¹. Единственное отличие существовавшего монумента от описания Бенуа состояло в том, что памятник, как свидетельствуют фотографии, был возведен не в граните, а в пудожском камне — любимом материале Воронихина.

Нам пока не удалось установить, когда и для кого был сооружен этот мавзолей¹². Вместе с тем, удалось внести некоторую ясность в отношении первого склепа. Архивные документы свидетельствуют о поставках в мае — июне 1758 года кирпича, железа на связи и черепицы «к делу в Мартышкине склепа»¹³ (черепичная кровля ясно видна на фотографии). В начале июня того же года по приказу великого князя Петра Федоровича в Мартышкино из Петербурга перевезли тело некоего Броуна, для которого, по-видимому, и предназначалось сооружение¹⁴.

Кладбище в Мартышкине, включая «воронихинский» мавзолей, было практически полностью уничтожено вскоре после войны, когда его территорию застроили индивидуальными жилыми домами, в фундаменты которых легли надгробные плиты¹⁵. Уцелел лишь «склеп Броуна», который служит своеобразным памятником кладбищу и, возможно, также доживает последние дни.

Еще одна былая загадка Мартышкина — обнесенная каменной стеной площадка у шоссе, находившаяся примерно на месте нынешней автозаправочной станции. По словам Бенуа, эта площадка «всех крайне интриговала»¹⁶. В литературе встречается несколько связанных с ней легенд. По одной из них здесь был похоронен владелец этих мест, по другой — два офицера, убившие друг друга на дуэли.

Изображение этой площадки с высокой стеной, из-за которой выглядят ели, мы находим в статье первого исследователя Ораниенбаума Л. Кавелина¹⁷. Как свидетельствуют шведские карты XVII столетия, здесь стояла шведская кирха — предшественница двух упомянутых выше лютеранских церквей. Рядом был двор звонаря, а чуть южнее, на верхней террасе — пасторат¹⁸. По-видимому, существовало и кладбище.

Как удалось выяснить, ограда была сооружена согласно посмертной воле Екатерины Штакельберг, гофмейстрины двора великой княгини Екатерины Алексеевны. В 1770 году она завещала «около старого тириского церковного кладбища (...) отвести хорошую стену и внутри оная рассадить еловые и можжевельные деревья», что и было исполнено¹⁹. В середине XIX века отмечалось, что на кладбище находилось «несколько драгоценных памятников»²⁰. Когда стена исчезла — неизвестно, возможно это произошло при строительстве автозаправочной станции.

Последний наш комментарий, касающийся «мартышкинских» воспоминаний Бенуа, относится к названию самого поселения. Бенуа полагал, что оно произошло от имени некоего Мартына (или Мартина), владевшего, вероятно, при шведах этой местностью. Позволим себе высказать другую гипотезу. Известно, что в петровское время на Петергофской дороге находился кабак «Мартышка» между современными Михайловкой и Знаменкой²¹. В Тюрисе кабак существовал с XVII века вплоть до 1830-х годов, и на плане 1834 года он назван «Мартын кабак»²². Не могло ли название «Мартышка» каким-либо образом перейти к тюрисскому кабаку и дать затем название поселению?

⁹ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М., 1980. Кн. IV—V. С. 61.

¹⁰ Там же. С. 69.

¹¹ Там же. С. 58—59.

¹² РГИА. Ф. 492. Оп. I. Д. 723.

¹³ Научный архив ГМЗ «Петергоф» № $\frac{11}{3788}$, $\frac{11}{3790}$.

- ¹⁰ На большинстве известных нам шведских карт XVII века кирха и поселение, находившиеся здесь, называются Tūris (Тюрис). В XIX веке название расположенного в Мартышкине лютеранского приходского центра сохраняло прежнее звучание (Тюрис, Тирис). В настоящее время употребляется финноязычный топоним Тюре (Tūrō).
- ¹¹ Типисев А. Куда девались мумии? // Балтийский луч. 1974. 22 ноября.
- ¹² Степанов А. А. Выставка «Материалы из погребений XVIII в.» (Мартышкино). Л., 1926.
- ¹³ Бенуа А. Н. Указ, соч. С. 60—61, 563.
- ¹⁴ Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа. Л.; М., 1965. С. 22. Илл. 4.
- ¹⁵ Гримм Г. Г., Воронихин А. Н. Чертежи и рисунки. Л.; М., 1952. С. 86, 154.
- ¹⁶ Указание А. А. Степанова (см. прим. 7), что в мавзолее была погребена жена графа М. С. Мордвинова, представляется безосновательным. Г. А. Мордвинова скончалась в 1843 году, и на ее могиле год спустя был установлен особый памятник (Записки графини Н. Н. Мордвиновой // Русский архив. 1883. Т. 1. С. 197).
- ¹⁷ РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Д. 19. Л. 1.
- ¹⁸ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 33. Д. 29. Л. 7 об.
- ¹⁹ Типисев А. Указ. соч.
- ²⁰ Бенуа А. Н. Указ. соч. С. 61.
- ²¹ Иллюстрация. 1847. № 6. С. 88.
- ²² Библиотека РАН ОРРК и К. Оп. доп. 1. Ед. хр. 27. Л. 11.
- ²³ ЦГИА СПб. Ф. 21. Оп. 1. Д. 3. Л. 1 об.
- ²⁴ РГИА. Ф. 492. Оп. 1. Д. 1375. Л. 8 об.
- ²⁵ Есипов Г. В. Кабачок Мартышка. Эпизод 1718—19 годов. М., 1860.
- ²⁶ РНБ ОР. Ф. 342. Ед. хр. 1219.

В. В. ДОБРОВОЛЬСКАЯ

Александр Бенуа в Гатчине *

В 1924—1926 годах Александр Николаевич Бенуа и его семья проводили лето в Гатчине. На третьем этаже «Кухонного кара» Гатчинского дворца они занимали три комнаты с окнами в парк (на север). Комнаты шли по коридору под номерами семь, шесть и пять (башенный номер). Я с родителями жила совсем рядом — в одиннадцатом и двенадцатом.

Мой отец, Владимир Кузьмич Макаров, с 1918 по 1928 год был директором Гатчинского дворца. С небольшим штатом сотрудников, состоявшим из 4—5 человек (среди них надо назвать С. Н. Балаеву и художника-карикатуриста П. Е. Щербова), он превратил дворец в уникальный художественный музей. Отец высоко ценил советы Александра Николаевича. Их связывала глубокая искренняя дружба специалистов-единомышленников, во всем понимавших друг друга. Вскоре возникла и семейная дружба. Можно сказать, что наши семьи были связаны узами не менее крепкими, чем кровное родство.

В начале 20-х годов Гатчина каким-то чудом оказалась неким «оазисом» благополучия, порядка и даже сытости рядом с голодавшим Петроградом. В Эрмитаже говорили: «По-едем в Гатчину. Там кормят и много дают». Летом в Гатчине жили А. К. Глазунов, П. И. Нерадовский, академик А. П. Карпинский, всех не перечислить. Приезжала и семья дорогого моему сердцу Николая Евгеньевича Лансере. В 1924 году, до отъезда в Париж, в Гатчине жила Зинаида Евгеньевна Серебрякова. Окна ее комнаты выходили на озеро. К ней приезжала старшая дочь (Тата), учившаяся в балетной школе, и Евгений Борисович (Женя) — старший сын. Екатерина Борисовна (Катя) приехала с семьей Александра Ни-

© В. В. ДОБРОВОЛЬСКАЯ, 1995.

* Настоящая публикация дополняет статью В. В. Добровольской «Александр Бенуа в Гатчине» (Нева. 1992. № 10. С. 266—271). — Ред.

колаевича, но почти сразу же перебралась к нам и до 1928 года летом, а часто и зимой, жила с нами как моя дорогая сестра. После того, как мы расстались в 1928 году, наша систематическая переписка продолжалась до последнего времени, то есть более шестидесяти лет. Когда Зинаида Евгеньевна рисовала мой портрет, то я позировала ей шесть раз по два часа.

Александр Николаевич относился к нам, девочкам, с характерным для него вниманием и заботой о нашем будущем, с особой серьезностью. Меня, помню, он спрашивал, читаю ли я его «Историю живописи». Тогда же Александр Николаевич привез мне завязанные в пестрый платок открытки, вырезки, репродукции картин и сказал: «Верочка, это тебе на всю жизнь. Собирай, рассматривай произведения художников и будешь специалистом». Он определил мою дальнейшую специальность искусствоведа, и многое из этих «сокровищ» я сохранила до сих пор.

Александр Николаевич любил Гатчину не только как место летнего отдыха, но и находил там, в ее дворце, который не случайно назывался «пригородным Эрмитажем», необходимую обстановку и материал для творческой работы. Об этом он написал, будучи уже в Париже, в очерке, посвященном Гатчине и приуроченном ко дню рождения Анны Карловны.

Я приведу почти целиком неопубликованное письмо Александра Николаевича, адресованное моему отцу, которое мне прислали из Гатчинского музея. В нем отражены черты характера Александра Николаевича, и главное — постоянная его поглощенность творческой работой (в данном случае, музейно-экспозиционной), его умение ставить важные принципиальные вопросы, остающиеся актуальными для нас и сегодня, хотя письмо датировано 11 ноября 1924 года (Александр Николаевич и Анна Карловна находились тогда в Версале).

«Дорогой Владимир Кузьмич! Был очень счастлив получить от Вас весточку. Вы себе представить не можете, как мы с женой вас всех полюбили за это лето и просто-таки сроднились с вами. Живем по-прежнему очень уютно — в маленькой и на редкость складной и чистенькой квартирке, занимая весь верх четырехэтажного домика на улице, носящей имя знаменитого директора от строений времени Людовика XVI. В двухстах шагах от нас решетка парка, в который мы проникаем со стороны бассейна Нептуна. Пройти еще немного — и мы в самом чудесном дворце.

И вот, как он ни хорош, Версальский дворец, гуляя по нему, приходится в некоторых отношениях отдавать предпочтение Гатчине.

Здесь все бесконечно грациознее, самобытнее, здесь родилось то, что у нас и в других местах лишь отражалось, но, увы, до наших дней здесь дожила одна великолепная рамка, тогда как портрета в ней нет или он изодран и стерся до неузнаваемости. Приходится все время упражнять свой ум реконструкциями, а Вы отлично знаете, какой это тщетный и влекущий к самообману путь.

Содержится все здесь скорее плачевно (из-за расстроенного бюджета...), и было бы совсем страшно за будущее, если бы не дар Рокфеллером нескольких миллионов, на которые здешние хранители надеются починить крышу, довести до конца установку трофеев и чистку мраморов от заевшей их плесени, вообще все привести в приличный вид (парк прямо-таки запущен, а нелепая рубка придала ему местами обипанный вид).

Впрочем, это подавание американского дядюшки связано с некоторыми условиями, из них самое серьезное — это требование убрать со двора перед дворцом те двадцать колоссальных статуй великих людей, которые здесь стоят со времен Людовика Филиппа.

И представьте, мне жалко этих жутких истуканов, да и бессмыслен типичный эстетский ригоризм, т. к. все равно в прежнем виде восстановить дворцовый фасад нельзя — им пришлось бы снести и бронзовую статую Людовика XIV эпохи реставрации, и левый флигель, возведенный тогда же и т. д. <...>

Ох, дорогой, вообще у меня сердце болит за наши музейные дела (о театральных я уже не говорю...).

В частности, тревожусь за Гатчину. Как теперь обстоит дело с нашей затеей исторической галерей?

Изучая Версальский музей, я все более прихожу к убеждению в необходимости организовать нечто столь же мудрое и целесообразное. И, разумеется, указание на отдаленность Гатчины от столицы заслуживает внимания. Вот хотя бы другой аналогичный с Версалем художественно-исторический музей в Шантильи.

Если бы Вы только видели, какие массы его наводняют, а ведь Шантильи лежит от Парижа дальше, нежели Гатчина.

И какая красота и поэзия в таком музее, насыщенном атмосферой прошлого, окруженном подлинными ансамблями обстановок жизни былых времен.

Как иначе кажутся все предметы, как они оживают, как они говорят.

Эх, живее бы мне сдать все здешние дела и помчаться бы к Вам отстаивать нашу великую затею.

Хорошо бы было нашим оппонентам с Сергеем Константиновичем Исаковым во главе сюда приехать и воочию убедиться, что они так невежественно и бессмысленно порочат дело и прекрасное и, повторяю, великое.

А притом мы и не повторим ошибок, сделанных здесь, и наш исторический музей был бы, наверное, более систематическим и толковым, нежели музей Карнавале в Париже и Лондонская портретная галерея.

Душевно Ваш Александр Бенуа».

Замысел создания исторической галереи в Гатчине не был осуществлен.

В последний раз я видела Александра Николаевича летом 1926 года на Балтийском вокзале в Гатчине (поезд на Ямбург шел через Гатчину). Я передавала Анне Карловне в вагон гатчинские розы. В перспективе короткой аллеи был виден дворец, простой и суровый, с гордо поднятыми башнями главного корпуса... В 1928 году мой отец был репрессирован и покинул Гатчину. Потом были война, разрушения... Парадокс заключается в том, что в наши дни при начавшемся восстановлении дворца порою проявляется тот «эстетский ригоризм», против которого в Версале восставал Бенуа: меняется экспозиция 20-х годов (Аванзал) в угоду буквальной правде и в ущерб выразительности исторического образа. И это пример не единственный.

Е. П. ВИТТЕНБУРГ

Несколько эпизодов из жизни Альберта Николаевича Бенуа в послереволюционные годы¹

В 1918 году Альберт Николаевич Бенуа заведовал Музеем прикладного искусства Комиссариата торговли и промышленности, который размещался на Большой Морской улице под аркой Главного штаба.

Мой отец, Павел Владимирович Виттенбург, ученый хранитель Геологического музея Академии наук и профессор Географического института, как и большинство петроградских ученых, принимал активное участие в просветительской деятельности. Ученые видели в просвещении единственный путь преодоления разгула невежества и дикости, охвативших страну после революции.

В 1918 году Павел Владимирович был занят организацией школы с политехническим уклоном в поселке Ольгино, где жил с семьей. Параллельно он создавал Лахтинскую экскурсионную станцию с Музеем природы в бывшем замке графа Стенбок-Фермора. Для школы и музея ему нужно было получить некоторые материалы в Музее прикладного искусства. Так Павел Владимирович и Альберт Николаевич встретились, понравились друг другу, и Павел Владимирович пригласил Альберта Николаевича к нам на дачу.

Альберт Николаевич в то время, как и все, голодал и холодал, ходил в пальто, подпоясанном веревочкой и чувствовал себя одиноко. Вскоре он стал другом нашей семьи, подолгу жил у нас. Именно в это время наступил новый расцвет его таланта. Возможности его творческой натуры оказались еще далеко не исчерпаны.

Альберт Николаевич активно включился в оформление музея Лахтинской экскурсионной станции, в то время как ученые-зоологи, ботаники, энтомологи и многие другие специалисты, движимые энтузиазмом просветителей и возмож-

ностью применить свои знания в годы полной разрухи и голода, пополняли музей экспонатами и целыми коллекциями. 19 мая 1919 года Лахтинская экскурсионная станция и музей были открыты. В парке около замка были разбиты огороды, которые помогли в какой-то мере поддержать и экскурсантов, и ученых.

Для музея Альберт Николаевич написал много прекрасных свежих акварелей, одна из которых размером $2 \times 1,5$ м «Взморье у Экскурсионной станции» украшала главный зал музея. Многие акварели, повторенные автором в технике рисунка пером, иллюстрировали сборник научных работ Экскурсионной станции, изданный в 1923 году. Один из рисунков служил фронтисписом для всех изданий станции и музея. Альберт Николаевич написал также для панорамы — одну для Лахтинского музея, другую для Общества изучения Амурского края во Владивостоке — родине Виттенбурга. В эти годы на Лахтинской экскурсионной станции было устроено несколько выставок Альберта Николаевича, приуроченных к музыкальным вечерам, которые организовывались для пополнения бюджета.

В 1920 году Академия наук при финансовой поддержке Северной научно-промысловой экспедиции организовала геологические изыскания на севере Мурманского полуострова с целью исследования залежей железной руды. Павел Владимирович пригласил Альберта Николаевича принять участие в этой экспедиции. Несмотря на свои 68 лет, Альберт Николаевич с удовольствием собрался в путь. Отряд состоял из 8 человек: начальника, художника, трех геологов, одного коллектора, повара и завхоза. Последний был необходим для раздобывания продовольствия, так как из Петрограда взять с собой было нечего.

Мурманская железная дорога предоставила отряду «теплушку» — товарный вагон. Члены экспедиции оборудовали ее с максимально возможными удобствами, печуркой и всем необходимым для геологов и работы художника. Экспедиция выехала из Петрограда 8 августа, через две недели достигла Мурманска, а там пересела в моторную лодку, взяв на буксир шлюпку с экспедиционным снаряжением. Путь лежал вверх по течению реки Туломы. Ночевали на берегу в палатках. Вернувшись в Мурманск, экспедиция приступила к обследованию северного побережья Кольского полуострова с помощью военного траулера, осмотрела полуостров Рыбачий и прилежащие острова, а затем, уже на другом пароходе, направилась в Норвегию для знакомства с залежами

железа в Киркинесе. 28 октября экспедиция вернулась в Петроград.

Альберт Николаевич непрестанно работал и на частых остановках, и по пути следования, делая наброски. Ему была предоставлена полная свобода в выборе тем и сюжетов. Он запечатлел во многих картинах своеобразную прелесть северной природы.

По возвращении в Петроград члены экспедиции были приглашены на заседание ученого совета Северной научно-промысловой экспедиции. В состав совета входили президент Академии наук А. П. Карпинский, академики А. Е. Ферсман, Р. Л. Самойлович, П. Ю. Шмидт и другие ученые. После доклада Виттенбурга ученое собрание просило Альберта Николаевича ознакомить их с картинами и рисунками, созданными им за время экспедиции. Альберт Николаевич, переходя от картины к картине, провел собравшихся по тем местам, где работал и останавливался геологический отряд. Он заявил, что и в будущем году хотел бы принять участие в работах отряда, заметив, что среди юных сам чувствует себя юным.

В 1921 году в Доме искусств в Петрограде открылась выставка акварелей Альберта Николаевича, состоявшая из 76 работ, написанных во время экспедиции.

В том же 1921 году в мае месяце возникла необходимость поездки Виттенбурга и Самойловича в Архангельск. Местные власти хотели ознакомиться с содержанием геологических работ на Севере. В поездку пригласили и Альберта Николаевича. Он показал там свои работы, как бы иллюстрируя ими доклад Виттенбурга.

Альберт Николаевич продолжал часто бывать у нас дома. Писал наш сад, дом, поле и, конечно, закаты. Для моих сестер построил игрушечную яхту, которая могла превосходно ходить под парусами по нашему пруду. Когда родилась я, то он захотел стать моим крестным отцом. Позже он любил сажать меня к себе на колени, когда садился за рояль и подолгу импровизировал.

Большая часть картин Альберта Николаевича из Лахтинского музея природы безвозвратно пропала в 1932 году при ликвидации музея (П. В. Виттенбург к этому времени был уже репрессирован). Картины мурманского цикла частично находились в Кабинете полярных стран Ленинградского университета, но их дальнейшая судьба неясна. Несколько картин хранится у меня и моей племянницы.

¹ О сотрудничестве П. В. Виттенбурга и А. Н. Бенуа подробнее см.: Виттенбург П. В. Лахтинская экскурсионная станция и Музей природы Северного побережья Невской губы // Северное побережье Невской губы в свете естествознания и истории. Сб. 1. Пг., 1923. С. 49—75. ПФА РАН. Ф. 75. Оп. 1. Д. 385. Л. 5, 8, 66; Ф. 75. Оп. 7. Д. 17. Л. 64—66; Ф. 128. Оп. 2. Д. 9. Л. 6. Письмо П. В. Виттенбурга в Словарную группу Института теории и истории искусства Академии художеств СССР от 29 августа 1966 г. (хранится у автора публикации).

В. А. ФРОЛОВ

Художник-мозаичист В. А. Фролов
и семья архитектора Л. Н. Бенуа

21 августа 1905 года Владимир Александрович Фролов женился на Нине Леонтьевне — дочери профессора архитектуры Леонтия Николаевича Бенуа. Этот брак вряд ли можно назвать случайным. Общительная и доброжелательная семья Бенуа постоянно принимала у себя многочисленных сослуживцев и сотрудников Леонтия Николаевича. К таким сотрудникам в начале XX века принадлежал и В. А. Фролов¹, выполнявший мозаичные работы для возводимых по проектам Бенуа зданий.

Фролов родился в 1874 году в семье академика мозаики Александра Никитича (1830—1909). В 1890 году отец вместе со старшим сыном Александром Александровичем (1861—1897) основал первую в России мастерскую декоративной мозаики. Это частное заведение создавало смальтовые композиции на основе выявления декоративных свойств материала и применения рационального и ускоренного метода набора².

С 1894 года Фролов учился на живописном отделении Академии художеств и к 1897 году уже числился «помощником заведующего работами»³ частной мастерской. Смерть брата — инициатора и организатора семейного дела — поставила молодого художника, как он позднее вспоминал, «перед необходимостью избрать один из двух путей (...) дальнейшего художественного образования: или кончать Академию, забросив студию, или, по примеру моего брата, изучить за границей новые приемы исполнения мозаик»⁴. Жизнь диктовала выбор второго пути тем более, что Фролов «должен был принять на себя полное руководство нашей студией мозаики, исполнявшей тогда большую и ответственную работу»⁵ по созданию смальтового убранства церкви Воскресения Христова на Екатерининском канале.

В начале XX века деятельность Фролова-мозаичиста получила признание и его мастерская стала постоянно привлекаться для выполнения многочисленных мозаичных произведений. Среди архитекторов, использовавших мозаику в декоре зданий, был и Бенуа. «С Леонтием Николаевичем я был знаком еще при жизни брата Александра, — писал Фролов в своих воспоминаниях⁶, — отношения между ними, как сверстниками по Академии, были хорошие. <...> После смерти брата я часто бывал у Леонтия Николаевича, но только по делам в приемное время, до 12-и часов. И по отношению к себе лично и к делу я встречал у Леонтия Николаевича всегда самое любезное и доброжелательное отношение. Да о нем вообще все отзывались с восторгом, как о человеке, с которым приятно иметь дело: он проявлял всегда самое простое и честное отношение, далекое от какой бы то ни было политики или задней мысли».

К 1905 году мастерская Фролова создала ряд крупных смальтовых композиций для церквей, возведенных Бенуа в Гусь-Хрустальном (1902), Варшаве⁷ (1902) и Дармштадте (1903). Сотрудничество с архитектором предрешило сближение Фролова с семьей Бенуа. «По случаю окончания моей мозаики съехались на Гусь и Нечаевы-Мальцевы⁸, и Чистяков, и Леонтий Николаевич с супругой. Торжественная служба, парадный обед, данный Нечаевым-Мальцевым приезжим гостям, дали мне возможность поближе познакомиться с Марией Александровной⁹. Она мне показалась очень простой и симпатичной дамой, под пару Леонтию Николаевичу, и мы мило болтали на разные темы. <...> При расставании Мария Александровна в очень милой форме просила меня не забывать их по возвращении в Петербург. Я понял это, конечно, как акт вежливости в устах благородной дамы».

Через год Бенуа прибыл в Дармштадт принимать установленную в церкви мозаику. «Приехал он не один, а с Марией Александровной», которая напомнила художнику о своем приглашении бывать у них не только по делам.

Вот как описывал Фролов свое, получившее неофициальный характер посещение семьи Бенуа: «Пришел я по делу к Леонтию Николаевичу¹⁰ в 12-ть часов. Григорий пошел доложить, а я прошел в кабинет. Сажу и жду. Вдруг открывается дверь и вбегает престестный ребенок — Надюша¹¹ и просит подождать: папа сейчас придет. Это было мое первое знакомство с барышнями Бенуа. Когда мы с Леонтием Николаевичем закончили деловой разговор, вошла Мария Александровна и уговорила меня остаться у них завтракать. Мой

первый визит затянулся до трех часов. За завтраком было много народу: все помощники Леонтия Николаевича. Все себя чувствовали непринужденно. После завтрака, хорошо помню мой первый разговор об искусстве у рояля с будущей моей Нинушей».

Совместные посещения выставок, концертов, театров, поездки на дачу все более сближали молодых людей, и постепенно настала пора для решительного объяснения. Художник запомнил многие детали этого события. «Заезжает ко мне мой большой приятель З.: выручи, деньги очень нужны. Купил у него два этюда, осталось еще два. Просит: может быть пристроить? — к празднику деньги очень нужны! Хорошо, — говорю, а сам думаю: снесу к Леонтию Николаевичу, он не откажет, слышал я про него. Был вторник или среда на страстной — хоть и неловко было идти в такие дни, но зато наверно никого постороннего уж не будет. Действительно, только что с вечерни вернулись. Этюды Леонтий Николаевич купил с удовольствием. Остался я чай пить, а потом... Старшие своими делами занялись, младшие куда-то пропали — мне казалось, что так и должно быть. Маленькая гостиная, полумрак... Я, вероятно, не сумел бы и тогда повторить свои слова, в которых хотел сказать все, чем жил уже более полугода. Но так хорошо помню лицо и улыбку моей Нинуши, что еще до ее согласия я знал, что не ошибся. Родители, конечно, еще раньше нас разрешили неясный нам вопрос».

Этот брачный союз, безусловно, укрепил уже налаженное сотрудничество архитектора и мозаичиста. В 1906 году в мастерской Фролова производился набор мозаик для Великокняжеской усыпальницы Петропавловской крепости, строительство которой заканчивалось под руководством Бенуа. В 1910—1911 годах были выполнены в смальте интерьерные композиции для собора в Варшаве, на фасадах которого раньше уже были установлены мозаики фроловской мастерской.

Высокая культура, человеческое обаяние Леонтия Николаевича вызывали глубокое уважение и неподдельное восхищение Фролова. Этими чувствами проникнуто полное скорби письмо, написанное художником после смерти зодчего, последовавшей 8 февраля 1928 года. Письмо было адресовано за границу дочери Бенуа — Ольге Леонтьевне Штейнер (1882—1973). «Свершилось неизбежное — умер дорогой наш Леонтий Николаевич. Для нас, свидетелей его жизни, пожалуй, и не нужны слова о нем — мы все были связаны с ним

какими-то неведомыми нитями, и часто он даже не говорил о своих желаниях, но мы их чувствовали, и этого было достаточно, чтобы их исполнить. Но для тех, кто наследует, если не его имя, то его славу, мне хочется сказать, что за всю мою жизнь я не встречал человека, равного покойному Леонтию Николаевичу. Он не делил людей на сильных и слабых, он был со всеми ровным, он умел найти искру Божию в людях, и недаром подавляющее большинство его учеников — работники не среднего порядка. Он помогал всем, кто с чистым сердцем приходил к нему, и я знаю людей, которым он помогал материально, но об этом посторонние не могли узнать! Одаренный исключительными талантами, он был невероятно скромного мнения о самом себе, а потому, вероятно, он и был так снисходителен к другим, что испытал я и на самом себе. Он умел видеть в людях только хорошее, а плохое не замечал. Потому, вероятно, и относились к нему с такой теплой любовью и заботой все те, кому выпадал случай иметь с ним деловые и просто человеческие отношения».

До революции Фроловы жили в собственном доме на Большом проспекте Васильевского острова. Здесь же размещалась и частная мозаичная мастерская¹². В семье родилось трое сыновей. Старший — Никита Владимирович (1906—1973) был по профессии экономистом, но в 1946—1953 годах работал главным хранителем музея Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомой, а впоследствии занимал должность начальника планово-производственного отдела Центрального научно-исследовательского института технологии судостроения. Средний — Андрей Владимирович (1909—1967) — кинорежиссер, создатель фильмов «Первая перчатка», «Гость с Кубани», «Кубанские казаки» и «Песня табунщика». Младший — Александр Владимирович (1917—1971) — инженер, многие годы проработавший начальником цеха завода «Севкабель». Все трое хорошо рисовали, но продолжить деятельность отца не могли, вследствие невозможности наследования фамильного дела в советском государстве.

В 1929 году Фролов вместе с семьей был вынужден покинуть свое жилище по распоряжению Василеостровского райсовета, руководствовавшегося постановлением Ленсовета «О выселении бывш[их] домовладельцев» (№ 35 от 11. 05. 1929). Одновременно он лишился мастерской, несмотря на то, что в это самое время создавал мозаичный фриз для Мавзолея Ленина в Москве¹³. Семья Фроловых переехала на

3-ю линию в квартиру Л. Н. Бенуа, которого, вероятно, только смерть спасла от подобного выселения по вышеприведенному постановлению. В этой квартире В. А. Фролов скончался 3 февраля 1942 года от истощения. Последние годы он был профессором Всероссийской Академии художеств и руководил работами ее мозаичной мастерской. Как педагог он во многом следовал принципам своего тестя. Нина Леонтьевна Фролова (1880—1959) пережила мужа на 17 лет.

Традиция служения художественной культуре сохранялась в семьях наследников. Братья Фроловы часто вспоминали деда и отца, а младший сумел собрать большой архивный материал об их жизни и творчестве. А. В. Фролов много времени уделял изучению истории мозаичного искусства. Итогом этой работы стала публикация двух статей, которые напомнили специалистам о существовании в России на рубеже XIX—XX веков монументально-декоративного искусства. Они же стали первыми исследованиями творческого наследия выдающегося художника-мозаичиста В. А. Фролова¹⁴.

¹ О творчестве художника-мозаичиста В. А. Фролова см.: Кириков Б. М., Фролов В. А. Немеркнущие краски мозаики // Строительство и архитектура Ленинграда. 1978. № 10. С. 40—43; Толстой В. Первые советские мозаики // Советское монументальное искусство 75/77. М., 1979. С. 228—239; Кутейникова Н. С. Из истории советского мозаичного дела. 1917—середина 1930-х гг. // Советское монументальное искусство. 4. М., 1982. С. 166—173; Фролов В. А. Из истории русской и советской мозаики [фрагменты литературного наследия]. Публикация Б. М. Кирикова, В. А. Фролова // Художник и город. М., 1988. С. 283—314.

² О роли мастерской Фроловых в развитии мозаичного искусства см.: Фролов В. А. Язык мозаики // Художник и город. М., 1988. С. 338—347.

³ Фролов В. А. Из истории русской и советской мозаики. С. 286.

⁴ Там же. С. 285.

⁵ Там же. С. 284.

⁶ Здесь и далее цитируются неопубликованные документы, хранящиеся у автора.

⁷ Церковь не сохранилась.

⁸ Юрий Степанович Нечаев-Мальцев — владелец стекольных заводов, на территории которых была построена церковь.

⁹ М. А. Бенуа (урожденная Сапожникова, 1858—1938) — жена Л. Н. Бенуа.

¹⁰ Л. Н. Бенуа с семьей жил в собственном доме на 3-й линии Васильевского острова, 20. Здание построено по проекту Бенуа в 1897—1898 гг. В дворовом флигеле находилась мастерская архитектора.

¹¹ Надежда Леонтьевна Бенуа (1896—1975) — дочь Л. Н. Бенуа.

- ¹² Современный адрес: Большой пр., 64/5. Первоначально дом и мастерская были возведены арх. А. И. Богдановым в 1899 г. В 1908 по проекту Н. И. Богданова пристроен доходный дом на 22-й линии. Угловое здание надстроено в 1914 г. С. О. Овсянниковым. Во дворе на стенах дома сохранились смальтовые панно и надпись с текстом об основании мастерской.
- ¹³ См.: Кириков Б. М., Фролов В. А. Первые советские мозаики // Строительство и архитектура Москвы. 1981. № 6. С. 24—26.
- ¹⁴ Хмелевская Е. М., Фролов А. В. Художник-мозаичист В. А. Фролов // Искусство. 1966. № 5. С. 43—47; Фролов А. Творческое содружество Н. Рериха и В. Фролова // Искусство. 1970. № 8. С. 62—68.

Е. Н. АРСЕНЬЕВА

Скульптор А. Т. Матвеев и «Мир искусства»

Взаимоотношения Александра Терентьевича Матвеева с «Миром искусства» — вопрос, заслуживающий особого внимания.

На первый взгляд, связь их кажется очень тесной. Именно на выставке этого объединения мастер впервые экспонировался в 1901 году как самостоятельный художник. Он продолжал участвовать в выставках до 1924 года, то есть до самого конца существования «Мира искусства». Кроме того, Матвеев единственный из скульпторов, помимо А. Л. Обера, в 1902 году был привлечен к оформлению залов предприятия «Современное искусство» (Большая Морская, 33), целиком отданного устроителями «на откуп» мирискусникам. Тем самым как бы подтверждается его непосредственная причастность к объединению.

В то же время взгляды, которые исповедовали члены кружка, собравшегося вокруг Бенуа и Дягилева, были крайне далеки от творческих принципов Матвеева.

Противоречие между Матвеевым и «Миром искусства» заключалось в том, что скульптор был слишком самостоятельной фигурой, не вписывавшейся в рамки какого-либо течения, к которому когда-либо примыкал. Только благодаря огромной внутренней твердости, помогавшей ему поддерживать постоянную творческую независимость, он сумел отстоять свои принципы и занять особое место в развитии русской пластики.

Кроме этого, противоречие вытекало еще из двух немаловажных факторов. Во-первых, скульптура как вид искусства была чересчур тяжеловесна и конкретна для петербургских эстетов. Исконные мирискусники скорее тяготели к графике, к графичности даже в живописи (к примеру, им была чужда

© Е. Н. АРСЕНЬЕВА, 1995.

аппетитная насыщенность колорита, характерная для москвичей). Когда члены объединения обращались к пластике, то ограничивались хрупкой деликатностью фарфора.

Во-вторых, «Мир искусства» категорически противостоял рутине академизма, наиболее консервативными представителями которого на рубеже XIX—XX веков были именно скульпторы. Провозглашавшие, что хороший академизм — мертвый академизм, рафинированные дилетанты брали в расчет отсутствие профессионального художественного образования. Отрицая Академию, они стояли не столько за конкретные ремесленные преобразования в искусстве, сколько за просветительство, объединение молодых, жизнеспособных сил в противовес затхлой салонной рутине. Изначально очевидно было, что монументальная пластика, нуждавшаяся в школе и традиции, как в воздухе, не могла быть союзницей мирискусников.

И тем не менее существовала глубокая связь Матвеева именно с ядром объединения. Он был принят и понят как выдающееся явление в отечественной скульптуре именно петербуржцами, родоначальниками кружка и журнала. Во многом это произошло благодаря фантастической художественной чуткости А. Н. Бенуа и его единомышленников. Усмотреть будущую цельность и отточенность произведений мастера было очень трудно, поскольку Матвеева кидало на раннем этапе творчества от импрессионистической недосказанности формы к предельному обобщению, граничащему с примитивом.

Всю гамму увлечений еще не определившегося скульптора можно проследить на примере его произведений для упоминавшейся выше выставки «Современное искусство». Искусствовед Е. Б. Мурина отмечала, что они «отнюдь не являются подлинным свидетельством его возможностей»¹. И. Э. Грабарь в свою очередь считал, что работа Матвеева находилась почти на грани провала. Он писал в 1909 году: «Как раз мне именно приходилось лет семь назад возиться с ним, когда он никак не мог одолеть скульптуры над дверями столовой, сделанной по рисункам Бенуа и Лансере. (...) Сколько было всеми нами потрачено усилий, чтобы помочь ему выкарабкаться из той пошловатой дребедени, в которую он влез в этих работах»².

Это был последний этап творческого замешательства великого пластика перед головокружительным взлетом, нашедшим свое воплощение в ансамбле в Кучук-Кое.

Работая над оформлением предприятия «Современное

искусство», Матвеев еще не был до конца уверен в себе. Он искал, он попадал под влияние авторитетов, с которыми приходилось сотрудничать.

Князь С. А. Щербатов и В. В. фон Мекк, финансировавшие предприятие, поставили целью создать ряд интерьеров, представляющих все самое передовое в области декоративно-прикладного искусства и могущих служить выставочным пространством для художников-прикладников. Ведущая концепция — стиль модерн. Форма — несколько парадных жилых помещений. Матвеев принимал участие в отделке столовой, авторами убранства которой были Александр Бенуа и Николай Лансере, будуара — под руководством Л. С. Бакста и комнаты «Теремок», сделанной по проекту А. Я. Головина.

При взгляде на скульптуру трех указанных залов возникает ощущение, что ее делали три разных мастера. Нет и намека на общность творческой манеры. Рельефы звучат, что называется, на разные голоса, подстраиваясь под индивидуальность художника, руководившего созданием того или иного интерьера. По верному замечанию Грабаря, хуже всего дело обстоит со столовой³. Две пары горельефных женских фигур, занимавших место десюдепортов и представляющих сборщиц винограда и колосьев, выпадали из без того перегруженного пространства. Их давила тяжесть низкого потолка и прихотливо гнувшегося карниза. Кажется, что не по замыслу скульптора, а по велению архитектуры они сгибались и сильно выступали из стены. Кроме того, из-за объемности явственно бросалась в глаза манерная красота обнаженных тел. Возникла ассоциация с салонными нимфами и купальщицами, начисто лишенными пластической мысли.

Неудачны были и капители пилястр в виде гроздьев винограда, также сделанные Матвеевым. Фланкируя окна и двери, они разрушали своей тяжеловесностью единство пространства. Скульптору остался чужд общий замысел Бенуа — Лансере. Горельефы разбивали его, существовали отдельно от мебели, люстры, декоративного панно.

Керамическое панно, созданное Матвеевым для «Теремка»⁴ Головина, выигрывало, по сравнению с работами для столовой. Понятнее задача — удачнее результат. Сказались опыт работы в керамической мастерской в Абрамцево и страстное увлечение майоликами М. А. Врубеля. И все же мастер не был свободен. Пластически претворив головинскую идею и пожертвовав собственным «я», он сохранил гармонию решения и атмосферу сказки в этом довольно тесном интерьере. Все панно оплетено ветвями чудесного дерева, вы-

растающего из центра и окруженного фантастическими птицами и животными. В этом рельефе от пола до потолка царил простодушный лубочность и в то же время присутствовала естественная деликатность, не позволяющая вырваться отдельным деталям и разбить поверхность стены.

Будуар — очевидный успех Матвеева, по сравнению с двумя предшествующими интерьерами⁵. Скульптор и художник, создавший проект, мыслили в унисон. В строгую классичность овальной комнаты прекрасно вписались восемь рельефов с изображением спящих детей, венчавших парные, чуть выступающие пилястры. Композиционной ясности и цельности архитектурного решения соответствовал геральдический лаконизм и умиротворение пластических панно. Пусть мотив, повторенный позднее в надгробии В. Э. Борисова-Мусатова, здесь был разработан еще недостаточно уверенно, но главное достигнуто — гармония целого — залог совершенства. Здесь проявилось то, что десятью годами позднее Андрей Левинсон назвал сущностью творчества Матвеева — стремление к монументальности и сдержанный, глубокий лиризм⁶. Спящие мальчики для бакстовского будуара — это лучшее, что было создано скульптором на этапе ученичества у «Мира искусства».

Не имея за плечами двухвековой традиции российской скульптурной школы, грандиозному по силе дарования мастеру приходилось впитывать все лучшее из разных областей национального и западного искусства, перерабатывать знания, осмысливать собственный опыт, преодолевать его, идти дальше, с тем, чтобы в итоге занять место ведущего русского скульптора XX века. Почерпнутые Матвеевым у «Мира искусства» идеи сыграли роль не в ремесленном его становлении, а в духовном. Вхождение в объединение способствовало, через пробы и ошибки, кристаллизации его индивидуальности, помогло, по выражению А. Н. Бенуа, избавиться от провинциализма, от литературщины, от тенденциозности передвижников, от беспомощного дилетантизма квази-новаторов, от упадочного академизма⁷.

¹ Мурина Е. Б. Александр Матвеев. М., 1979. С. 14.

² Веси. 1909. № 2. С. 107.

³ См.: Мир искусства. 1903. №№ 5—6. С. 221, 225, 227.

⁴ См.: Там же. С. 250—251.

⁵ Там же. С. 230—231, 233.

⁶ Левинсон А. А. Т. Матвеев // Аполлон. 1913. № 8. С. 9—10.

⁷ Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 21.

В. Г. ИСАЧЕНКО

Творческий путь Н. Е. Лансере¹

Даже среди самых видных представителей рода Бенуа Николай Евгеньевич Лансере (1879—1942) выделяется универсальностью дарования, высоким профессионализмом в любой области архитектурно-художественного творчества. Замечательный представитель предреволюционной культуры, он естественно и органично вошел в творческую жизнь нашего города. Отличительная особенность Н. Е. Лансере: в нем сочетались многоопытный и разносторонний архитектор-проектировщик, художник-живописец, график и историк архитектуры.

Выпускник Академии художеств 1904 года, Лансере был принципиальным сторонником неоклассицизма, активным деятелем «Мира искусства», участником многих выставок. Лансере был высокогуманным, отзывчивым, обаятельным человеком. Это сыграло не последнюю роль в его долгом и плодотворном сотрудничестве с многими зодчими и художниками.

Много можно было бы сказать о несохранившихся произведениях мастера: работах по оформлению новаторских выставок «Современного искусства» на Большой Морской, 33, «Исторических портретах» в Таврическом дворце, «Живописи старых мастеров» на Большой Морской, 38, «Ломоносов и елизаветинское время» в Академии художеств, Международной выставки мебели в манеже Михайловского замка. Не сохранились возведенные им павильон «Петербург» на Всероссийской гигиенической выставке в Петровском парке и изящная деревянная церковь в Дубках под Ораниенбаумом.

Из дошедших до нас выделяется созвучный образам старого Петербурга и в то же время своеобразный особняк Новинских на Песочной набережной, 10 — зрелое произведение,

отличающееся выразительностью композиционного решения, превосходно продуманной планировкой и внутренней отделкой. Это относится и к дому № 43 на улице Чайковского, спроектированному совместно с военным инженером Н. Н. Лукницким. Проект дома свидетельствует о глубоком проникновении в дух русского зодчества конца XVIII — начала XIX века. К сожалению, строительство, начатое в 1914—1915 годах, было завершено в 1930 с грубым искажением авторского замысла. Имеющиеся чертежи дают возможность воссоздания фасада, спроектированного Лансере, что не только вернуло бы исторический облик дома, но и послужило бы украшением всей улицы.

Прекрасным примером совместного творчества Лансере со столь же ярко одаренным архитектором И. Ф. Безпаловым является возведение Школы Народного Искусства на канале Грибоедова, 2а. Четырехэтажное, компактное в плане здание умело вписано в пространство. Завершенное в 1915 году, оно было высоко оценено общественностью.

Еще одно замечательное произведение петербургской неоклассики — особняк В. П. Кочубея в Царском Селе (улица Радищева, 4), созданный целым авторским коллективом: А. И. Таманяном, В. И. Романовым, В. И. Яковлевым и Н. Е. Лансере, которому принадлежало оформление интерьеров в разных исторических стилях.

Лансере создал надгробный памятник С. С. Боткину в Александро-Невской лавре (1912). На Елагином острове сейчас находится заброшенный метеорологический павильон («Павильон погоды»), который в 1913 году был установлен на углу Невского и Малой Конюшенной улицы. Не стоит ли отреставрировать и установить на прежнем месте это творение Лансере?

Можно только удивляться обилию проектов, оригинальных и смелых замыслов, поистине вдохновенному и разнообразному творчеству Николая Евгеньевича в послеоктябрьский период. Работа в Русском музее, выставки, обследование памятников истории и культуры, проекты домов и поселков для рабочих, дворцов труда, домов культуры, театров, небольших камерных произведений и монументальных сооружений большого градостроительного масштаба. Лучшие проекты той поры остались на бумаге, но безусловно вошли в летопись ленинградской архитектурной школы.

На Карповке, 11 был построен в формах конструктивизма комплекс административных и производственных зданий «Полиграфмаша» (1929—1935) с удачной по форме

башней. Интересны по композиции проходная Института экспериментальной медицины (ул. академика Павлова, 12) и установленный в саду института фонтан-поилка. Для этой организации Лансере проектировал особенно много. Замечательным сооружением стал построенный в 1930-е годы дом для сотрудников института на Каменноостровском проспекте, 69—71 (совместно с А. Ф. Рюминым). Здание взято под охрану государства.

Лансере был единственным советским зодчим, получившим на международном конкурсе (1929) премию за грандиозный и незаурядный проект памятника-маяка Христофору Колумбу. Даже среди самых видных зодчих-современников Лансере выделялся поистине неумейной страстью созидания. В составе авторских коллективов Лансере занимался проектированием административного здания на Литейном, 4, реконструкцией Конногвардейского манежа, надстройкой здания богадельни на Шпалерной, 36, реконструкцией церкви св. Сергия на Литейном, 6, внутренней отделкой Мраморного дворца.

Важнейшей частью деятельности Лансере было изобразительное искусство. Он не расставался с карандашом и кистью и мог бы составить себе имя только рисунками, акварелями, книжной графикой. Лансере — автор серьезных научных работ, посвященных творчеству Квасова, Бренны, Камерона, Захарова, Ринальди, отдельным периодам зодчества.

Трагическая гибель мастера в 1942 году в саратовской тюрьме не должна быть причиной его забвения. У него есть чему учиться и нам, и нашим потомкам.

¹ О творчестве и деятельности Н. Е. Лансере подробнее см.: Петров А. Н. Николай Лансере // Советская архитектура. 1969. № 18. Вайгенс А. Г. Наследник богатых традиций // Строительство и архитектура Ленинграда. 1981. № 4; Оль Г. А., Лансере Н. Н. Н. Е. Лансере. Л., 1986; Гаврюшева Т. Лицом к «Миру искусства» // Ленинградская панорама. 1989. № 1.

О. Ю. КОРНЕЕВ

К. М. Бенуа — основоположник
метеорологической педагогической школы
в Военно-Морском Флоте России¹

Константин Михайлович родился в Санкт-Петербурге в 1885 году. Его отец Михаил Николаевич был сыном первого дворянина из рода Бенуа — Николая Леонтьевича. Михаил Николаевич окончил старейшее привилегированное учебное заведение России — Морской кадетский корпус. На выпускном курсе он в составе русской военной эскадры совершил кругосветное плавание на парусном клипере «Пластун». Константин Михайлович не пошел по стопам отца, хотя в его дальнейшей судьбе связь с морем проявилась в полной мере.

Начало XX века характеризовалось зарождением метеорологии как науки. Начали выпускаться первые синоптические карты, составлялись прогнозы погоды. Первая мировая война привела к использованию в военных целях авиации, которая была сильно подвержена влиянию погоды. Константин Михайлович заинтересовался возникшей проблемой метеобеспечения авиации. В 1912 году он окончил естественное отделение физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета и в начале 1916 года поступил слушателем на специальные курсы подготовки синоптиков-наблюдателей при Главном военно-метеорологическом управлении России.

После их окончания он был назначен заведующим Военно-метеорологической станцией при 3-м авиапарке в Киеве. Одновременно с этим он принял предложение основоположника школы численных методов прогнозов А. А. Фридмана возглавить авиационно-аэрологическое отделение Центральной аэронавигационной станции в Москве.

В 1919 году Константин Михайлович прослушал курс синоптической метеорологии при Главной физической обсерва-

К. М. Бенуа — основоположник метеорологической педагогической школы

тории (ГФО) и был принят на должность старшего адъюнкта, а в 1920 он защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата географических наук. После защиты диссертации Константин Михайлович работал в ГФО в должности физика, занимаясь составлением ежедневных прогнозов погоды, и передавал их по радио. В период спасения экипажа экспедиции У. Нобиле Константин Михайлович составлял прогнозы погоды для ледоколов «Малыгин» и «Красин», которые участвовали в этой операции.

В 1923 году Константин Михайлович был избран действительным членом Русского географического общества, в котором принимал активное участие все последующие годы.

В 1918 году на базе Морского кадетского корпуса было учреждено Военно-морское училище. В 1920 году в училище были открыты отдельные гидрографические классы, для которых была создана кафедра океанографии и морской метеорологии. В это время училищем командовал военмор Римский-Корсаков — близкий родственник известного композитора.

В 1921 году в РСФСР был издан указ «Об организации метеорологического дела в стране». Примерно с 1923 года Константин Михайлович стал штатным преподавателем кафедры океанографии и морской метеорологии по дисциплине «Метеорология». К этому моменту в России не существовало учебника по такой дисциплине, так как первые прогнозы погоды стали составляться в начале XX века. Константин Михайлович был близко знаком с основоположниками синоптических методов прогнозов Б. П. Мультановским, П. Н. Адамовым, Г. Я. Вангенгеймом, О. А. Дроздовым и другими. Все это позволило ему впервые в России подготовить систематизированный сборник лекций об атмосфере и ее основных свойствах. После длительного преподавания в училище, которое с 1925 года получило имя наркома военно-морских сил СССР М. В. Фрунзе, Константин Михайлович в соавторстве с известным океанографом М. В. Никитиным в 1933 году издал свой первый учебник «Курс метеорологии». По мере сбора материала и уточнения взглядов на атмосферу и ее основные свойства, Константин Михайлович разрабатывал курс лекций по морской метеорологии, наименее исследованному направлению. Итогом кропотливой и огромной работы стал фундаментальный труд об атмосфере для морского флота — двухтомное «Руководство по метеорологии для судоводителей». Первый том «Руководства» вышел в свет в 1938 году.

Константин Михайлович не ограничивался педагогической деятельностью в училище, он активно преподавал на добровольных началах в Главной физической обсерватории, был основоположником создания такой области метеорологии, как дорожная синоптика. Бенуа разработал инструкцию о проезжаемости грунтовых дорог России, которая нашла широкое применение в период Великой Отечественной войны, и принял активное участие в организации в Ленинграде морского техникума.

В 1939 году после тяжелой и продолжительной болезни Константин Михайлович скончался. Умирая, он завещал своим друзьям довести дело его жизни до конца. Подготовкой второго тома «Руководства по метеорологии для судоводителей» занимались О. А. Дроздов, В. А. Снежинский, Н. П. Бызов, супруга Константина Михайловича — О. Г. Бенуа и его сын Михаил Константинович — архитектор, подготовивший качественные иллюстрации к учебникам. Общее редактирование тома осуществил Г. Я. Вангенгейм — создатель первого в мире долгосрочного прогноза погоды. Том вышел в свет в 1940 году в издательстве «Водный транспорт» и предназначался для подготовки студентов-гидрометеорологов.

Константин Михайлович более 15 лет преподавал морскую метеорологию для будущих офицеров Военно-морского флота. Все свои знания он отдавал на благо гидрометеорологического обеспечения безопасности мореплавания. Уделял он внимание и вопросам применения оружия боевыми кораблями флота. Военные гидрометеорологи под руководством капитана I ранга В. А. Снежинского совершили нравственный подвиг. Они систематизировали предшествующие три труда Константина Михайловича, и через два года после его смерти в 1941 году издали капитальный труд «Метеорология» под его фамилией. В некрологе от училища о Константине Михайловиче сказано много теплых слов, среди которых есть такие: «талантливый ученый и блистательный педагог». Супруга Константина Михайловича О. Г. Бенуа подарила училищу авторский экземпляр «Руководства» с дарственной надписью: «Высшему Военно-морскому училищу им. М. В. Фрунзе на память о Константине Михайловиче от семьи Бенуа». Это свидетельствует о теплоте отношений между кафедрой училища и семьей Константина Михайловича.

Многогранная педагогическая и научная деятельность Константина Михайловича — основоположника российской

педагогической метеорологической школы — навсегда останется в памяти всех поколений гидрометеорологов России.

¹ О деятельности К. М. Бенуа подробнее см.: *Адамов П. Н. Жизнь, отданная любимому делу.* Л., 1965; *Берленд Т. Г. Метеоролог из рода Бенуа // Человек и стихия.* 1990. С. 87—88; а также материалы архива музея кафедры Навигационно-гидрографического и гидрометеорологического обеспечения ВВМУ им. М. В. Фрунзе.

М. П. ОКОЛЬЗИНА

А. Б. Серебряков и «Общество охранения
русских культурных ценностей»

Основанное в 1946 году в Париже «Общество охранения русских культурных ценностей»¹ ставило своей целью соби-
рание и сохранение всего созданного русскими в эмиграции
во всех областях культуры. В дальнейшем Общество намере-
валось создать библиотеку и музей русской эмиграции,
а также организовать издательскую деятельность.

Членами-основателями Общества являлись писатели и ху-
дожники, ученые и инженеры, церковные и общественные
деятели, военные: М. Н. Башмакова, И. А. Бунин, Н. А. Вран-
гель, В. Б. Ельяшевич, А. Ф. Гирс, А. В. Карташов,
П. Е. Ковалевский, княгиня В. М. Мещерская, Н. О. Лосский,
Г. Л. Нобель, Б. Э. Нольде, В. П. и Д. П. Рябушинские,
М. А. Таубе, И. С. Шмелев, А. Н. Эристов и др. В состав
учредителей входили Александр Николаевич и Альберт Ни-
колаевич Бенуа.

Самым молодым среди членов-основателей был Александр
Борисович Серебряков.

Почетными членами Общества стали великие князья
Андрей Владимирович и Гавриил Константинович Романовы
и генерал Д. И. Ознобишин. В списке членов Общества² ука-
зано более двухсот фамилий. Среди них — дочери А. Н. Бе-
нуа Анна Александровна Черкесова и Елена Александровна
Клеман, а также внук Александр Юрьевич Черкесов.

Бессменным председателем, «душой и двигателем» Обще-
ства в течение многих лет являлся профессор Дмитрий Пав-
лович Рябушинский (1882—1962), необычайно деятельный,
целеустремленный и доброжелательный человек.

Деятельность «Общества охранения русских культурных
ценностей» нашла широкий отклик среди русской эмиграции
во всех странах. Уже в конце 1948 года в письме к предсе-

А. Б. Серебряков и Общество охранения русских культурных ценностей

дателю Общества в США Ф. Ф. де Постельсу Д. П. Рябу-
шинский отмечал: «Общество русских культурных ценностей,
несмотря на все трудности переживаемой эпохи и обременен-
ность всевозможными заботами, продолжает развиваться.
Наши основные достижения — право на бессрочное хранение
в Archives de France. Недавно мы сдали на хранение
в Archives de France очень объемистые и весьма интересные
архивы Торгово-Промышленного и Финансового Союза, ко-
торый за десять лет (1920—1930) собрал материал, всесто-
ронне освещающий торговлю, промышленность и финансы
России до революции и за первые годы после нее»³. Спустя
десять лет, 1 июля 1959 года, Рябушинский, желая получить
обширные архивы Н. В. Глобы, бывшего с 1896 по 1917 год
директором Императорского Строгановского художественного
училища в Москве, писал его дочери Е. Н. Толли: «Общество
охранения русских культурных ценностей имеет возможность
сдавать вручаемые ему архивы для сохранения в два учре-
ждения, в каждом из которых, согласно контрактам, уделено
для них специальное место.

Первым из этих учреждений являются в Париже Госу-
дарственные Архивы Франции, вторым, в Амстердаме — Меж-
дународный институт социальной истории. В контракте, свя-
зывающем второе из этих учреждений с нашим Обществом,
оговорено, что, когда и если сделается возможным, эти ар-
хивы смогут быть перевезены в Москву»⁴.

Вся переписка «Общества охранения русских культурных
ценностей» велась на специальных бланках с заставкой, став-
шей эмблемой Общества. Под заставкой слева, как и на



каждом принятом в архив Общества документе, книге, фотографии, проставлялся круглый штамп с текстом по окружности: «Собирать. Сохранять. Защищать».

Эмблема представляет собой орнаментальную композицию, в центре которой в горизонтальной восьмигранной раме изображен ансамбль Московского Кремля в окружении исторических реалий, ставших символами государственности, православия, законности, воинской славы, науки, культуры, просвещения и т. д. На лентах на французском языке помещено название Общества.

Эмблема и девиз Общества в те годы, видимо, были хорошо известны всей русской эмиграции, рассеянной по миру, так как посылки с архивами приходили в адрес Общества отовсюду. Однако имя художника, исполнившего эти рисунки, в доступных автору материалах не упоминалось. Не был известен также и персональный состав Общества. Работа с документами АССР позволила установить автора эмблемы и штампа. Им является Александр Борисович Серебряков⁵.

А. Б. Серебряков, сын Зинаиды Евгеньевны Серебряковой, родился в имении Нескучное Белгородского уезда Курской губернии в 1907 году⁶. Его детство и юность прошли в Нескучном и Петербурге. С юных лет Александр хорошо рисовал и учился самостоятельно. «Сколько я себя помню, я всегда рисовал. Этому способствовало мое окружение. В доме Бенуа (он до сих пор сохранился и находится у Никольской церкви, около двух больших театров в Ленинграде) все рисовали, с бабушки Лансере, которая была замужем за скульптором Лансере. Лансере и Бенуа были сподвижниками, принадлежали почти к одному поколению, и вся семья жила вместе в доме Бенуа»⁷, — говорил Серебряков в интервью корреспонденту газеты «Русская мысль».

В сентябре 1924 года, не имея средств содержать семью в России, З. Е. Серебрякова переселилась в Париж. В июле 1925 года Александр уехал к матери.

Признание пришло почти сразу: уже в начале 1926 года работы Серебрякова нашли покупателей. О первых творческих шагах Александра Борисовича К. А. Сомов сообщил сестре в письмах от 28 января и 25 марта 1926 года: «Шура тоже немного стал зарабатывать. Он премило из головы рисует курьезные виды Парижа»⁸; «он ужасно симпатичный — совсем еще бебе, хотя ему 18 лет, и очень талантливый. Теперь он делает по заказу какого-то магазина — и за гроши — абажуры с видами Парижа, которые сам сочиняет, очень остроумно и мило. Работа мелкая, мелкая, все выриси-

вано — магазинчики, этажи [выставки товаров] — и все вывески во всех подробностях»⁹. Позднее появляются виды целых кварталов: Монмартр с Сакре-Кер, ансамбль площади Согласия, набережные Сены и др.

Летом 1928 года Серебряков принял впервые участие в выставке русских художников в Париже. Сомов писал сестре: «Наибольший успех у Александра Серебрякова (его виды провинциальных городов гуашью — очень искусные). <...> Две вещи <...> были сразу куплены»¹⁰.

По приезде в Париж, одновременно с занятиями в области архитектурного пейзажа и интерьеров, Серебряков под руководством выдающегося сценографа Николая Александровича Бенуа начал работать как театральный художник, создавая сценические макеты и расписывая декорации к спектаклям. С начала 1930-х годов Александр Борисович в течение многих лет работал в кинематографе совместно с русским декоратором-постановщиком П. Н. Шильдкнехтом, выполняя для павильонных съемок рисунки и макеты интерьеров. В эти годы он познакомился и сотрудничал со многими талантливыми режиссерами и художниками столичных театров и кино: Ж. Л. Барро, Л. Жуве, К. Ж. Бераром и др.

В 1939 году Александр Борисович иллюстрировал путеводитель по Метрополитен-опера в Нью-Йорке. В книжном оформлении он следовал традициям «Мира искусства». И не случайно в изданной в Париже вскоре после окончания второй мировой войны исторической поэме А. А. Попова «Григорий Орлов» на обложке читаем: «С иллюстрациями Александра Бенуа и А. Б. Серебрякова». В это же время из печати вышел «Малый путеводитель по Парижу», оформленный Серебряковым.

Основатель и главный редактор газеты «Русская мысль» (издается с 1947 года) Владимир Александрович Лазаревский (1897—1953) предложил Серебрякову выполнить графику заглавия газеты. «Со стороны Лазаревского это было храброе начинание, которое увенчалось успехом»¹¹, — вспоминал Александр Борисович.

К середине 1940-х годов Серебряков — признанный художник, театральный декоратор и книжный график, тонкий стилист. 15 июня 1946 года на сцене парижского Театра Елисейских полей состоялась премьера балета «Сильфида» на музыку Ж. Шнейцкоффера в постановке балетмейстера В. Гзовского, в декорациях Серебрякова и костюмах Бе-
рара¹².

Широкую известность получила деятельность Александра Борисовича как создателя «портретов интерьеров» дворцов и замков во многих странах Европы. Князь Н. Д. Лобанов-Ростовский, коллекционер русского искусства, писал: «Во Франции Серебряков признан художником по интерьеру номер один. Практически не осталось ни одного особняка или замка, интерьеры которых не были бы запечатлены для потомков в акварелях Серебрякова. Но, как правило, следуя просьбам владельцев его работ, копии с них маэстро не делает»¹³.

Над созданием картин интерьеров художник очень часто работал вместе с сестрой Екатериной Серебряковой, о которой говорил: «У сестры — дар миниатюриста и портретиста одновременно. Она пишет копии картин больших мастеров в миниатюре, т. е. картины в интерьере»¹⁴.

Отмечая свое шестидесятилетие, ассоциация «Исторические жилища» в 1985 году организовала выставку совместных работ А. Б. и Е. Б. Серебряковых, на которой зрители впервые увидели «портреты» интерьеров из частных собраний. В интервью по случаю выставки мастер рассказывал о себе: «В настоящее время я являюсь председателем Общества охранения русских культурных ценностей. (...) Ко мне обратились с просьбой собрать имена русских художников, живущих и живших в разных странах с 1914 года по сей день. Весь этот материал, эти аннотации, я передам в Национальный Архив.

Всю мою деятельность — художественную и общественную — можно свести к одной идее — сохранение культурных ценностей прошлого»¹⁵.

В то время, когда готовилась эта публикация, из Парижа пришла горестная весть: «10 января 1995 года на 88-м году жизни скончался Кавалер Ордена Искусств и Литературы АЛЕКСАНДР СЕРЕБРЯКОВ, о чем извещают сестра Екатерина Серебрякова, семьи Бенуа, Эдвардс, Кавос, Лансере, Сент-Ипполит, Зарудных. В субботу 18 февраля в 11 часов в церкви Notre-Dame des Champs — 91, bd. du Montparnasse, Paris — 6 — будет отслужена траурная месса»¹⁶.

¹ Сведения о нахождении части архива «Общества охранения русских культурных ценностей» (АССР) в Международном институте социальной истории в Амстердаме были любезно сообщены Н. П. Копаневой, за что автор приносит ей искреннюю благодарность. Считаю также своим долгом выразить глубокую признательность за помощь в работе с материалами АССР сотрудникам Института: Хермин ван Веен, Минке Узерман и Лео ван Россуму.

² АССР. Папка 100.

³ Там же. Папка 84. Письмо от 28 декабря 1948 года.

⁴ Там же. Папка 47.

⁵ Там же. Папка 84. Письмо Д. П. Рябушинского Ф. Ф. де Постельсу от 8 июля 1949 года.

⁶ Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Художники русской эмиграции (1917—1941). Биографический словарь. СПб., 1994. С. 410.

⁷ Багинова М. Акварельная живопись Александра и Екатерины Серебряковых. Интервью с художником // Русская мысль, 1985. 23 августа. № 3583. С. 11.

⁸ Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 295.

⁹ Там же. С. 299.

¹⁰ Там же. С. 339.

¹¹ Балет. Энциклопедия. М., 1981. С. 464.

¹² Шлеев В. Наследие семьи Серебряковых // Отчизна. 1991. № 3. С. 22—24.

¹³ Русская мысль, 1995. 9—15 февраля № 4064. С. 19.

¹⁴ Багинова М. Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Русская мысль, 1995. 9—15 февраля. № 4064. С. 19.

Н. В. БЛАГОВО

Три поколения Бенуа в одной школе

Как и в большинстве интеллигентных семей России до революции начальное образование дети Бенуа получали дома, а затем в школе. В качестве таковой для многих представителей этой династии с середины прошлого века стало известное в Петербурге частное учебное заведение К. Мая¹. Оно было основано 10(22) сентября 1856 года тридцатилетним педагогом-практиком Карлом Ивановичем Маем (1820—1895), приверженцем передовых педагогических взглядов. В качестве основополагающего педагогического принципа в этой школе был избран девиз «Сперва любить — потом учить». Преподаватели видели свою задачу в том, чтобы развивать и воспитывать ребенка с учетом его индивидуальных природных способностей, постепенно формируя личность высоконравственную и готовую к труду на пользу общества.

Первоначально школа располагалась на Васильевском острове в надворном флигеле дома на углу Тучковой набережной и 1-й линии, однако, вследствие недостатка места, в 1861 году был приобретен двухэтажный дом во дворе участка № 13 по 10-й линии. Чтобы приспособить здание для нужд школы, учитель рисования Д. Ульянов составил проект реконструкции, предполагавший надстройку этажа. Вполне вероятно, что в связи с этим о школе Мая узнали в семье Бенуа: на проекте сохранилась резолюция архитектора Городской управы — «Фундаменты и стены предполагаемую надстройку третьим этажом во дворе выдержать могут. 5 июля 1861 г. Н. Л. Бенуа». В следующем, 1862 году, «к Маю» пошел учиться первый из династии, десятилетний Жюль (Юлий), переведенный сюда в класс «Secunda» (в школе классы имели латинские названия) из знаменитой Петершуле.

Три поколения Бенуа в одной школе

Будущий академик архитектуры Юлий Юльевич Бенуа (1852—1929) учился достаточно прилежно и закончил школу в 1870 году третьим по успеваемости, со средним баллом 3,87, что по тем временам считалось весьма приличным, ибо требования были столь высоки, что редко у кого средние оценки оказывались выше четырех.

Через пятнадцать лет после Жюля, осенью 1885 года в пятый класс был принят его двоюродный брат Александр, учившийся до этого в казенной гимназии «Человеколюбивого общества». Годам учебы в гимназии Мая Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) посвятил три обстоятельных и очень интересных главы в своей книге «Мои воспоминания», где красочно и с любовью описал директора, учителей и некоторых своих одноклассников.

О том времени напоминает и прекрасно сохранившаяся в фондах архива Русского музея фотография класса 1885 года, на которой стоящий справа в верхнем ряду Александр Бенуа запечатлен вместе с Константином Сомовым и другими одноклассниками. В центре фотографии находится преподаватель латыни и немецкого языка Ф. Виндт — «Сухарь» по характеристике Бенуа. Учился Александр Бенуа сначала хорошо, но постепенно в связи с увлечением театром успехи становились все более скромными, о чем свидетельствуют четыре «цензуры», т. е. четвертные ведомости, хранящиеся в отделе рукописей ГРМ. Так, если в год поступления его средний балл был равен 4,0, то в следующем 1886 усредненная успеваемость составила 3,59, а к октябрю 1889 опустилась до 3,13. Только к январю 1890 — в год окончания школы — она оказалась равной 3,29 балла. Много лет спустя, в воспоминаниях художник высоко оценил роль этого учебного заведения в своей жизни: «здесь я получил те, более или менее прочные основы, на которых затем построилась моя „образованность“». Наконец, в гимназии Мая я приобрел тех друзей, которые остались моими верными спутниками в течение значительной части жизни и с которыми мне удалось создать многое, что позволяет и их и меня причислить к „деятелям культуры“. Наконец, я сохранил совершенно особое воспоминание о гимназии Мая — род сердечной благодарности².

Следующим «майским жуком» (так шутливо называли себя ученики гимназии) был Николай Альбертович (1881—1938), сын Альберта и племянник Александра Бенуа. У мальчика рано проявились способности к точным наукам. Как раз в этот период пришедший на смену Маю новый директор

В. А. Кракау создал в школе реальное отделение, которое Николай и окончил в 1899 году. Впоследствии он стал военным инженером, изобретателем в области звукометрии³.

Почти одновременно с Николаем на коммерческом отделении школы учился сын художника А. А. Бенуа (Конского) — Александр (1881—1942). Его имя значится среди окончивших шесть классов в 1899 году. До революции он служил в армии, а в советское время был бухгалтером. Несколько позже в эту же школу пошли учиться и два его брата — Карл (1885—1943) и Альберт (1888—1960), что было вполне естественным, так как все они жили неподалеку, на 6-й линии Васильевского острова. Карл Александрович Бенуа, будущий крупный миколог и фитопатолог, окончил реальное отделение в 1905, а его младший брат Альберт Александрович, проявивший себя в дальнейшем как художник и архитектор, — в 1906 году.

Кроме четырех вышеперечисленных представителей династии Бенуа, в последнем десятилетии прошлого века школу Мая посещал Николай (1884—1941), сын архитектора Леонтия Николаевича Бенуа. В списках выпускников его нет, так как, вероятно, он перешел в военное училище.

В 1910 году взамен старого, ставшего тесным здания на участке № 39 по 14-й линии было выстроено новое, проект которого составил выпускник школы академик архитектуры Г. Д. Гримм. Осенью 1912 года А. Н. Бенуа привел сюда в первый класс своего сына Николая (1901—1988). Условия, созданные для учебы в новом доме «майских жуков», настолько поразили художника, что он написал по этому поводу специальную статью⁴, в которой назвал школу «роскошной» и выразил уверенность, что сын «его перегонит» и получит «основательные» знания. Сын оправдал ожидания, учился хорошо. В сохранившихся в отделе рукописей ГРМ свидетельствах за IV и VI классы стоят только пятерки и четверки.

Гуманитарно-художественные наклонности будущего художника проявились в рисунке на обратной стороне четвертной ведомости IV класса. Здесь изображен дачный домик с планом и помещена украшенная виньеткой надпись: «Николай Бенуа, сын художника и живописца и мастера всех искусств, как поэзии, так и музыки». Н. А. Бенуа окончил школу в 1919 году, после революции, когда были отменены отметки и введено совместное обучение мальчиков и девочек. В 1987 году выдающийся театральный художник посетил

свою «alma mater» и, вспоминая о годах учебы, сказал, что школа сыграла «громадную» роль в его жизни.

На 3-й линии, в доме № 20, построенном архитектором Л. Н. Бенуа, жили его многочисленные внуки, которые один за другим шли учиться в бывшую школу Мая. Теперь, после революции, она называлась 217-я единая трудовая школа I и II ступени, однако в первое время, до 1929 года, еще хранила добрые «майские» традиции. Здесь по методу «дальтон-плана» учился талантливый архитектор Логин Людвигович Шретер (1908—1988). Он окончил курс в 1925 году. Его брат Михаил (1910—1976), известный советский теннисист, принадлежал к выпуску 1928 года. В этот же период в школе учились их двоюродные братья, также жившие в доме деда — Никита (1906—1973), Андрей (1909—1967) и Александр (1917—1971) Фроловы.

Никита Владимирович по ряду причин заканчивал школу в Петергофе. Андрей Владимирович «прослушал», как тогда писали в удостоверении об окончании учебного заведения, полный курс в 1927 году. Александр Владимирович получил документ об окончании в 1935 году. Любопытно, что будущие жены двух последних братьев — Нина Ивановна Булавко и Варвара Митрофановна Мясоедова тоже закончили 217-ю школу соответственно в 1930 и 1935 годах.

Наряду с вышеназванными представителями семьи, получившими образование в школе Мая, следует сказать и о тех учениках, которые впоследствии породнились с Бенуа.

Прежде всего нужно назвать крупного архивиста-археографа, хранителя Пушкинского фонда Льва Борисовича Модзалевского (1902—1948). Его дочь, Марина Львовна, впоследствии вышла замуж за сына известного архитектора Николая Евгеньевича Лансере — Алексея Николаевича. Л. Б. Модзалевский все годы учился в одном классе с Николаем Бенуа и запечатлен вместе с ним на фотографии в школьном альбоме 1913 года. Он также окончил школу в 1919 году. Одноклассники и жили одно время рядом, на 1-й линии: Лев в доме № 44, а Николай — в № 38. В эти же годы в гимназии Мая учились двоюродные братья Освальд Александрович и Эрнст Густавович Штейнеры — первый и второй мужья Ольги Леонтьевны Бенуа. Кроме них, здесь учился и отец первого мужа Нины Александровны Фроловой — правнучки Л. Н. Бенуа — Василий Иванович Петрашень.

Таким образом, на протяжении почти трех четвертей века, с 1862 по 1935 год в стенах школы Мая учились дети, связанные друг с другом родственными отношениями. Это учеб-

ное заведение в большой степени можно назвать школой семьи Бенуа.

- ¹ Подробнее о школе К. Мая см.: *Лихачев Д. С., Благово Н. В., Белодубровский Е. Б.* Школа на Васильевском. М., 1990.
² Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М., 1990. Кн. 2. С. 474.
³ См.: *Шуляченко Р. И.* Николай Альбертович Бенуа // *Двести лет семье Бенуа в России*. СПб., 1994. С. 25—27.
⁴ Речь, 1912. 2 ноября.

В. В. АНТОНОВ

Они задумали убить Сталина

В этом многотомном деле, хранящемся в архиве Управления ФСК по Санкт-Петербургу, данное расследование занимает только небольшую часть и не является основным, однако вынесенный на его основании приговор был крайне суровым. Время относительно мягких при иэпе приговоров уже кончилось — их отменило «обострение классовой борьбы», официально объявленное в начале коллективизации и обернувшееся уничтожением сотен тысяч крестьян. Тогда же усилились никогда не прекращавшиеся репрессии против православной церкви, в которой партийные идеологи видели центр притяжения для всех обиженных, недовольных и преследуемых. ОГПУ поэтому непрерывно фабриковало дела, направленные на жестокое подавление среди духовенства и верующих любой, даже гипотетической возможности сопротивления тоталитарному марксистскому режиму.

С этой целью и было в конце 1933 года начато в Ленинграде дело т. н. контрреволюционной организации «англикан». Многочисленная (всего 149 человек) группа архиереев, священников, богословов и мирян была по нему арестована и приговорена к разным срокам заключения по совершенно надуманному обвинению в связях с Русской Православной церковью за границей, а через нее — с Англиканской церковью и отдельно с Ватиканом. Таким способом чекисты решили отомстить за то эффективное давление, которое упомянутые церковные организации все время оказывали на правительства и мировое сообщество, дабы с их помощью ослабить постоянные гонения верующих в СССР, а также заставить Запад отказаться от протестов.

Аресты по этому делу начались 21 декабря 1933 года среди главным образом духовенства и прихожан подворья

Киево-Печерской лавры, стоящего на набережной Лейтенанта Шмидта. Им инкриминировалась «систематическая громно-черносотенная агитация с призывом к активной борьбе с советской властью, являющейся властью Антихриста». В этот день по адресу 16 линия, 33 были арестованы братья Виктор и Анатолий Клинге, ученики 17-й фабрично-заводской девятилетки, как в это время именовалась знаменитая гимназия Мая. Братьям было соответственно 16 и 17 лет, и у них уже обнаружилось художественное дарование: Виктор хотел стать музыкантом и мечтал сочинить оперу «Касимовская невеста», Анатолий — художником и беспрерывно рисовал даже на уроках.

На первом допросе Виктор рассказал: «Когда мне было 14 лет, я попал на воспитание к епископу Муравьеву-Уральскому (...). Я не только воспитывался епископом Николаем, но и прислуживал ему. (...) Единственным спасением Церкви епископ Николай видел в изменении политического положения в стране, т. е. свержении советской власти»¹. Епископ Николай Муравьев-Уральский (1882—1961) кончил до революции в Петербурге два высших учебных заведения: Военно-медицинскую и Духовную академии и в первой мировой войне принимал участие как врач и как священник. В марте 1931 он был хиротонисан в епископа Кимрского, викария Тверской епархии, но к месту служения допущен властями не был и потому был вынужден по июнь следующего года пребывать на подворье Киево-Печерской лавры в Ленинграде.

Другим воспитателем братьев была их тетка Софья Андреевна Полужкина, жена бывшего белого офицера и глубоко православный человек. «В семье Клинге я сознательно поставила себе задачей воспитать из детей моей сестры (...) борцов и мучеников за веру Христа, способных принять венец мученичества. (...) Изменить государственный строй в СССР (...) можно только путем вооруженной борьбы. Мой идеал — это свержение советской власти и установление конституционной монархии», — мужественно заявила она чекистам. Относительно церковной ориентации общины она подтвердила, что та, действительно, в основе своей ориентировалась на митрополита Евлогия в Париже, ибо «все церковные течения в СССР мы считаем неистинными, противоречащими духу совести своим приближением к советской власти. (...) Англиканскую церковь мы считаем своим идеалом как церковь, принимающую активное участие в государственной жизни»².

Виктор Клинге объяснил следователю: «Расстрел отца, тяжелые бедствия, переносимые матерью, преследования близких мне людей воспитали во мне чувство острой ненависти по отношению к советской власти и стремление отомстить ее представителям». Его брат тоже был откровенен и смел: «Настроен враждебно к советской власти, расстрелявшей отца (...) для меня это борьба против антихристианских и красных драконов-коммунистов». Отца братьев красные расстреляли под Мурманском, потому что он был белым офицером. Таких юношей много было в тогдашней России, но не все они готовы были противостоять режиму, большинство пыталось к нему разными способами приспособиться.

Сыном бывшего офицера был также Сергей Цисковский, 18-летний монтер, двоюродный брат Клинге, настроенный так же, как они: «Будучи глубоко религиозным, я всегда открыто проявлял свое враждебное отношение к совласти за ее активную антирелигиозную политику». Мать юноши тоже не скрывала, что решила воспитать из сына «борца за веру, страдальца и мученика за Христа, которому не страшны земные законы, (...) ярого антисоветчика, готового к решительной борьбе с советской властью»³. И сын на допросе не посрамил этих слов матери. Он был убежден, что «борьба с советской властью как властью, поднявшей меч против религии, освящена и разрешена богом». Следователи довольно потирали руки — перед ними были ярые антисоветчики и религиозные фанатики, готовые на любые муки ради выполнения своих «вражеских» замыслов.

Что это были за замыслы? Следствие сделало вывод: теракт — убийство самого Сталина. По словам Полужкиной, «разрабатывать теракт и привести план в исполнение было поручено Клинге Виктору и Анатолию и Сергею Цисковскому. Я отдавала себе отчет, что молодежь рискует своей головой, но, с другой стороны, была довольна тем, что наша молодежь оказалась подготовленной принять венец мученичества и пострадать за Христа». Как же думали осуществить юные террористы свой безумно-отчаянный план?

Цисковский продумывал два варианта: «Поехать в Москву и добиться пропуска в кабинет Сталина (...) действовать холодным оружием или при помощи револьвера», что было совершенно бредовой и неосуществимой идеей. По второму варианту он решил использовать бомбу, «испытанное средство борьбы с представителями власти еще до революции (...) я стал следить за газетами, (...) чтобы узнать,

в какое время Сталин выезжает на прогулки. <...> Правда, установить что-либо определенное о Сталине я не смог», что вполне понятно, ибо газеты о маршруте Сталина не писали. Тем не менее, осуществить теракт Цисковский, по словам протокола допроса, намеревался в январе 1934 года, в годовщину смерти Ленина. Готовясь к теракту, он за полтора года «изучил наган, браунинг, винтовку, пулемет системы Дегтерева, мелкокалиберную трехдюймовую пушку, гранату образца 1914 года и другое»⁴. Читая эти фразы, невольно думаешь: какая их часть действительно принадлежит допрашиваемому, а какая — следователю?

Не менее фантастическим выглядит «признание» Анатолия Клинге, занимавшегося на досуге в изостудии, в том, как он замышлял покончить со Сталиным: «Я под видом художника проникаю в Кремль и под предлогом нарисовать портрет Сталина добиваюсь доступа в его кабинет. В кабинете я, незаметно для присутствующих, проливаю сильный раствор хлороформа и под каким-нибудь предлогом выхожу за дверь. Сильнодействующее средство быстро усыпляет, <...> я захожу обратно и убиваю Сталина или холодным оружием или путем задушения». Понимая, что этот способ неосуществим, Клинге полагал, что лучше убить Сталина из револьвера, выследив его на прогулке. Возникла проблема: где достать оружие? И вновь работало юношеское воображение: «добыть путем налета на квартиру коммуниста, имеющего оружие», «пойти на воровство оружия у командира Красной Армии во время сильной давки в трамвае или сделать налет на постового милиционера»⁵.

Наивно-невыполнимыми и романтическими кажутся нам сегодня эти юношеские планы, даже не планы, а просто досужие мечтания, которыми тешили себя в своем кругу антисоветски настроенные школьники. Но не так отнеслись к этим мечтаниям следователи ОГПУ. Они решили сфабриковать дело о террористической организации и начали последовательно воплощать свой злобный замысел. Прежде всего заставили братьев назвать своих однокашников и записали их в протоколе как участников конспиративной группы. Из названных однокашников: Александра Фролова, Сергея Кожина, Бориса Ушакова, Юрия Ратиани (будущего известного журналиста-международника), Льва Пехтерева — чекисты арестовали в ночь на 17 января только первых трех. К школьной группе они присоединили троих молодых людей постарше: Владимира Котлукова и двух бывших иподиаконов епископа Николая — слесаря Петра Матвеева и медтехника Ни-

колая Лобова. Тергруппа была обозначена. Нужен был инициатор и руководитель.

Его следователи нашли тоже в «классовом враге», в бывшем офицере и дворянине — пятидесятилетнем счетоводе «Электроток» Павле Андреевиче Полушкине, дяде братьев Клинге, служившем до революции на флоте и в градоначальстве Петербурга. Его арестовали 26 декабря 1933 года. Заполняя анкету Дома предварительного заключения, арестованный офицер написал: «к советской власти настроен враждебно».

Первый вопрос, поставленный ему следователем, гласил: «Что Вам известно о подготовке теракта против тов. Сталина?» Следователь запротоколировал ответ, который стал позднее типовым для такого рода дел: «Подготовкой террористического акта <...> занималась созданная и руководимая мною контрреволюционная группа, поставившая себе целью совершение нескольких террористических актов против ответственных партийных и советских работников с целью ослабления советской власти и внесения паники в ряды членов коммунистической партии»⁶. Какое расплывчатое «признание»! Задуман теракт не только против Сталина, но против вообще «ответственных» партработников, так что дело можно было раскручивать в любую сторону до бесконечности.

По чекистскому сценарию Полушкину надлежало быть классовым врагом с большим стажем. И он рассказывает: еще в 1920 «мне стало известно, что в Ленинграде существует контрреволюционная офицерская организация <...> мне удалось связаться с руководителями этой организации б. офицерами — полковниками Сорокиным и Ильиным и чиновником Морского министерства Кувшинниковым. Вся эта организация состояла из офицеров армии и флота и насчитывала 30 человек. В начале 1921 года организация была раскрыта и разгромлена; все члены, игравшие более или менее активную роль, были арестованы, а затем расстреляны». Сам Полушкин ареста и даже подозрения избежал и, конечно, до поры до времени «затаился», ожидая удобного момента, чтобы «внести панику» в ряды могучей ВКП(б).

По его словам, момент этот настал в 1932 году, и уже к маю — июню бывший офицер якобы создал из своих родственников группу в 15 человек, в которую вошли: его племянники Клинге и Цисковский, брат Андрей, сестра Софья, а также престарелая Е. А. Макарова, вдова расстрелянного министра юстиции, «признавшаяся» не только в подготовке

теракта, но и в том, будто бы ей епископ Николай «поручил вести повстанческую агитацию среди крестьян Ленобласти и верующих рабочих Ленинграда», для чего она-де читала им «контрреволюционные церковные стихотворения»⁷. Родственников Полушкин привлек в группу не случайно — «им я, естественно, мог больше доверять». Разумеется, столь «коварный враг» не мог рассчитывать на пощаду, и, действительно, его 19 апреля 1934 года расстреляли в подвале ленинградского ОГПУ.

Какая подпольная группа возможна без листовок? И Полушкин показал: «Писали, размножали и распространяли листовки», но не уточнил какие. Ясность внес Анатолий Клинге: «Подготавливал листовки Голов Андрей Владимирович. Перед 1 мая 1933 года нами было выпущено воззвание, начинающееся словами: „Довольно насилий и крови, только христианский коммунизм явится избавителем человечества. Коммунисты не поняли учения Маркса и ведут человеческое общество к гибели. Долой коммунизм! Да здравствует христианский социализм!“ (...) которое было расклеено в нескольких десятках экземпляров в ряде районов Ленинграда, особенно в рабочих кварталах». Были и другие листовки: в классе была пущена листовка «Бей жидов, спасай Россию!», а в октябре 1933 года расклеена в количестве 200—250 экземпляров еще одна с призывом: «Долой советскую власть, да здравствует монархия!»⁸

В деле нет этих листовок, и можно сомневаться, существовали ли они в действительности или только в воображении самих следователей, воспитанных на литературе о революционном подполье. Клинге сделал еще одно «признание»: «Мы собирали различные слухи — о голоде на Украине, людоедстве, восстании крестьян, расстрелах ОГПУ и пользовались этими провокационными данными в целях контрреволюционной агитации». Эти слухи были в те годы известны многим, передавались из уст в уста, и чекистам ничего не стоило обвинить в их передаче любого арестованного, что они и делали с тупой педантичностью.

Еще один шаблон был использован следователями при выбивании нужных показаний. Отдыхали летом члены «ячейки» на даче? Разумеется. Но, «используя свое пребывание на даче», они, оказывается, попутно занимались «активной повстанческой агитацией среди крестьян». Ездил в командировки Андрей Полушкин, в прошлом тайный советник? Ездил, но одновременно не мог не вести такую же агитацию, что и подтверждается его показаниями. Этот нехитрый шаб-

лон позднее стал ведущим — куда бы ни ездил человек и с кем бы он ни говорил, повсюду он мог — по мысли чекистов — заниматься «антисоветской агитацией и пропагандой». Попробуй докажи обратное.

Антисоветская организация, как думали в ОГПУ, не могла обойтись без связи с границей. Подследственных заставляли давать нужные показания. «Сергею Цисковскому было поручено, — сообщает его тетка, — разработать план связи с белогвардейцами Финляндии (...) он в конце октября 1933 года выдвинул свой план перехода границы через Карелию (...) ему дано было задание связаться в первую очередь с родственниками Клинге — Оскаром Константиновичем Клинге (дед по матери. — В. А.) и Айно Германовной Клинге, проживающими в Гельсингфорсе, владельцами крупного отеля», где якобы собирались белогвардейцы. Сергей подтвердил, что он «предполагал перейти границу пешком в летнее время. Учитывая болотистость Карелии, я специально занялся изучением обуви, приспособленной для хождения по болотам, называемой снегоступами»⁹. Как ныне известно, большинство подобных дилетантских попыток нелегально пересечь финскую границу — даже по болотам, в снегоступах — заканчивалось плачевно, поэтому, если бы Цисковский действительно отважился на переход, камеры на Шпалерной ему все равно бы не миновать. Однако нельзя исключить, что следователь и на сей раз зафиксировал в протоколе юношеское желание, а не конкретный план.

Поскольку ОГПУ спланировало дело многоструктурным (перечислено 15 «ячеек»), то от Полушкина тоже потребовали «сознаться» в том, что все группы «не изолированы друг от друга, а, наоборот, действуют в одном направлении, являясь ячейками единой организации, подготавливавшей широкое народное движение против соввласти в пользу иностранной интервенции»¹⁰. Не больше не меньше! Оказывается, старшеклассники и их близкие участвовали в руководимой зарубежным центром подготовке вооруженной интервенции против СССР и потому, безусловно, были очень опасны для большевистского строя. Обо всем этом обвиняемые, разумеется, узнали впервые от самих чекистов.

Выполняя план по профилактике среди антисоветских элементов, ОГПУ не смущалось, что ему приходится арестовывать и допрашивать несовершеннолетних — классовый долг и приказ были выше даже советских юридических норм. Два месяца держали в камере однокашников братьев Клинге: Александра Фролова, сына известного мозаичиста профес-

сора Академии художеств (женатого на Н. Л. Бенуа, дочери знаменитого петербургского архитектора), Сергея Кожина, сына ботаника, работавшего в Сухуми, Бориса Ушакова, чей отец в это время сидел в лагере. Часть этого времени Борис провел в одиночке, что отразилось на его психике.

Не один раз допрашивали юношей о братьях Клинге. Что они знали об их планах, какие вели разговоры? Вскоре, однако, выяснилось, что арестованные школьники с Клинге не дружили и потому ничем следствию помочь не могут, которое, правда и без них уже имело необходимый для осуждения «компромат». Каждый из юношей держался на допросах в меру своих сил и своего представления о достоинстве. Фролов, например, заявил: «Я являюсь противником резкой и жесткой политики Сталина, игнорирующего свободу личности (...) устранение (...) диктатуры Сталина является наиболее целесообразным мероприятием, которое помогло бы привести к новому строю, покоящемуся на принципах широкой демократии»¹¹.

По всем тогдашним правилам за такие слова, записанные в протоколе, несовершеннолетнему «правозащитнику» тоже могли бы дать срок. Но то ли следствию хватало Клинге, то ли кто-то похлопотал, то ли прокуратура «смиловилась», как бы то ни было, названных школьников выпустили, и они вернулись в свою школу, которую спокойно закончили два года спустя. По воспоминаниям Сергея Аркадьевича Кожина, НИКТО из учителей и однокашников НИ РАЗУ не спросил вернувшихся, где же они пропадали целых два месяца. Так велик был тогда страх перед ОГПУ. Он до конца жизни сидел в душах ныне уже умерших Фролова (1971) и Ушакова (1982), хотя органы их больше не трогали, и жизнь их протекала вполне мирно. Фролов кончил Политехнический институт и работал начальником цеха на заводе «Севкабель». Не скрывая в анкетах факта ареста, он лишь однажды заплатил за свою искренность, будучи вынужден покинуть место в закрытом конструкторском бюро. Фролов так и не узнал, что, хотя чекисты и выпустили его и однокашников на свободу, но лишь после приговора, ограничившегося сроком предварительного заключения.

Об этом никогда не узнал и покойный Ушаков, окончивший биофак Ленинградского университета. Он стал доктором наук, профессором, писал ученые статьи и долгие годы трудился в Научно-исследовательском институте им. Лесгафта. Без затруднений поступил и закончил университет также Кожин, избравший своей профессией химию, занимавшийся ис-

Они задумали убить Сталина

следованием органических соединений в том же университете и защитивший в нем диссертацию. Сейчас он, очевидно, единственный из привлеченных по делу «ячейки Полушкина», кто еще находится в живых.

По приговору коллегии ОГПУ от 3 марта 1934 года «террористы» Анатолий и Виктор Клинге, а также Цисковский получили по 8 лет Соловецкого лагеря, но срок им, как несовершеннолетним, был «милостиво» сокращен на треть. Виктор в начале 1937 года послал из лагеря, где он работал актером в тюремном театре, заявление наркому Ежову с просьбой пересмотреть приговор, при вынесении которого ему было 16 лет¹². Неизвестно, дождался ли он ответа или вместо освобождения получил за «подготовку теракта» по новому приговору пулю в затылок — год-то был «расстрельный», а романтически и антисоветски настроенные юноши, да к тому же горячо верующие, всегда рассматривались системой как опасные и неисправимые ее противники.

К 10 годам лагеря был приговорен Андрей Полушкин, к 5 — его сестра Софья и мать Цисковского — Елизавета Оскаровна, урожденная Клинге. Не пощадили даже престарелую Елену Александровну Макарову — ей вначале тоже дали пять лет лагеря, но, учитывая возраст, заменили лагерь на ссылку в Казахстан. Судьба всех названных репрессированных остается пока невыясненной. Удалось ли кому-либо из них вернуться в Ленинград хотя бы после войны, или они больше никогда не увидели родного города?

Описанное дело было, как отмечено в начале статьи, только частью большого процесса «англикан», сфабрикованного ОГПУ с обычной для него целью — поддерживать в стране, и в данном случае среди верующих, атмосферу страха и безоговорочного послушания. В методах, которыми велось дело, уже заметен зловещий признак — следовательно полностью навязывает арестованным показания, включая не только общую концепцию, но и ее формулировки, которые приобретают все более страшный вид — не просто антисоветские настроения и контрреволюционная пропаганда, а подготовка теракта против Сталина. Пройдет всего два года, и это стереотипное лжеобвинение станет одним из главных и любимых в арсенале палачей. В таких делах, как дело братьев Клинге, репрессивный аппарат отработывал и шлифовал свою «технику», принося в жертву не смилившихся с ложью и насилием тоталитарного строя.

- ¹ Архив Управления ФСК по Санкт-Петербургу. Д. П—66773. Т. 3. Л. 127.
- ² Там же. Л. 60, 66.
- ³ Там же. Л. 126, 102, 78, 219.
- ⁴ Там же. Л. 82—84.
- ⁵ Там же. Л. 105 об.
- ⁶ Там же. Л. 8.
- ⁷ Там же. Л. 24, 26 об.
- ⁸ Там же. Л. 107 и об.
- ⁹ Там же. Л. 66, 84.
- ¹⁰ Там же. Л. 12.
- ¹¹ Там же. Л. 187.
- ¹² Там же. Т. 11. Л. 913.

Список сокращений

- Библиотека РАН ОРРКиК — Библиотека Российской Академии наук, отдел редкой рукописной книги и картографии
- ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации
- ГМЗ «Петергоф» — Государственный музей-заповедник «Петергоф»
- ГМИ СПб. — Государственный музей истории Санкт-Петербурга
- ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (РНБ) — Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина
- ЕОАХ — Ежегодник общества архитекторов-художников
- ИАХ — Императорская Академия художеств
- ИГИ — Институт гражданских инженеров
- ИГИ РНБ — Институт генеалогических исследований при Российской национальной библиотеке
- МИА — Материалы и исследования по археологии СССР
- НБА РАХ — Научно-библиографический архив Российской Академии художеств
- НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств
- ОР ГРМ — Отдел рукописей Государственного Русского музея
- ПФА РАН — Петербургский филиал архива Российской Академии наук
- РГАДА — Российский государственный архив древних актов
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства
- РГИА — Российский государственный исторический архив

РНБ ОР — Российская национальная библиотека, отдел рукописей
 САИ — Свод археологических источников
 СПб ФИВ РАН — Санкт-Петербургский филиал института востоковедения Российской Академии наук
 ЦГАЛИ СПб. — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
 ЦГВИА — Центральный государственный военно-исторический архив
 ЦГИА СПб. — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

Содержание

Предисловие	5
Игнатъева Г. П. «Нумерная» казарма Шлиссельбургской крепости и ее именитые узники	7
Зурабян Н. М. Поздняя археология и коллекция глиняных курительных трубок из фонда Государственного музея истории Санкт-Петербурга	17
Померанец К. С. О знаках наводнений в Петропавловской крепости	26
Кирикова Л. А. Петербургский период творчества архитектора М. А. Сонгайло	31
Андреев А. И. Об авторе проекта буддийского храма в Петербурге	44
Крашенинников А. Ф. Авторство установлено	52
Де Постелье Ф. Ф. Зодчие — выходцы из России: их роль и работы в Соединенных Штатах Северной Америки. Публикация, предисловие и приложения Б. М. Кирикова и Н. П. Копаневой	55
Блинов А. М. С. М. Вяземский — собиратель, краевед и историк города	87
Семья Бенуа — феномен петербургской культуры. Материалы научной конференции	96
Антонов В. В. «У Николы Морского»	97
Кириков Б. М. Малоизвестные работы архитектора Николая Бенуа	103
Ружже В. Л. Взгляд в будущее Петербурга (градостроительная концепция Л. Н. Бенуа)	110
Лисовский В. Г. Л. Н. Бенуа — педагог	119
Галанина Ю. Е. А. Н. Бенуа и кабаре «Лукоморье»	125
Золотинкина И. А. Из дневниковых записей А. Н. Бенуа 1916—1918 годов	135
Золотинкина И. А. К характеристике художественной жизни Петербурга начала XX века. Деятельность Н. Н. Врангеля	137
Чугунов Г. И. Александр Бенуа и Борис Григорьев	140
Горбатенко С. Б. Загадочное Мартышкино (по воспоминаниям А. Н. Бенуа)	143
Добровольская В. В. Александр Бенуа в Гатчине	149
Виттенбург Е. П. Несколько эпизодов из жизни Альберта Николаевича Бенуа в послереволюционные годы	153
Фролов В. А. Художник-мозаичист В. А. Фролов и семья архитектора Л. Н. Бенуа	157

Арсеньева Е. Н. Скульптор А. Т. Матвеев и «Мир искусства» . . .	163
Исаченко В. Г. Творческий путь Н. Е. Лансере	167
Корнеев О. Ю. К. М. Бенуа — основоположник метеорологической педагогической школы в Военно-Морском Флоте России	170
Окользина М. П. А. Б. Серебряков и Общество охранения русских культурных ценностей	174
Благово Н. В. Три поколения Бенуа в одной школе	180
Антонов В. В. Они задумали убить Сталина	185

КРАЕВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

Исследования и материалы

Выпуск 3

Редакторы Л. Н. Коннова, А. В. Лейбова, В. П. Мартыненко
Художник А. И. Бородин
Художественный редактор О. Г. Мороз
Технический редактор Л. Ю. Коровенко
Корректор Е. В. Крутова

ЛР № 062461 от 24.03.93 г.

«Сдано в набор 29.03.95. Подписано в печать 28.08.95. Формат 60 × 90¹/₁₆. Бумага типографская. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 12,5. Тираж 2000 экз. Заказ 43.

Издательство «Акрополь». 191011, Санкт-Петербург, Садовая ул. 2.
Ордена Трудового Красного Знамени ГП «Техническая книга» типография № 8.
Комитета РФ по печати. 190000, г. Санкт-Петербург, Прачечный пер., д. 6